Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Johann-Christian Klamt

aus Berlin

Berlin 1968

Druck:
ERNST-REUTER-GESELLSCHAFT
der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e.V.
DISSERTATIONS-DRUCKSTELLE
1 Berlin 33, Garystr. 45

Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Johann-Christian Klamt

aus Berlin

Berlin 1968

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Erich Loos
Referent: Professor Dr. Hans Kauffmann
Korreferent: Professor Dr. Otto von Simson

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Januar 1968

Inhaltsverzeichnis

		Seite
Verzeichnis der zitierten Literatur		5
Einleitung		29
I.	Die Stiftskirche St. Blasii als Novum Templum Heinrich der Löwe als Salomon Novus	39
II.	Die Geschichte der Wandgemälde seit 1845	43
III.	Die Gemälde des Chorraumes	50
	A Wurzel Jesse	50
	B Der Sündenfall	63
	C Die sieben Szenen aus dem Alten Testament	65
	D Der Johannes-Zyklus	73
	Exkurs: Salome als Jongleresse	87
	E Der Blasius-Zyklus	93
	F Der Thomas-Becket-Zyklus	104
IV.	Die Gemälde des Vierungsgewölbes	111
	A Die sechs Szenen aus dem Neuen Testament	114
	B Das Himmlische Jerusalem	128
	C Die Propheten	132
	D Zum Befund während der Restaurierung von 1937 - 1941	135
V.	Die Gemälde des südlichen Querhausarmes	136
	A Die Verherrlichung Christi und Mariae	136
	B Die Klugen und Törichten Jungfrauen	143
	C Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt	147
	D Der Hl. Kreuz-Zyklus	155
	E Die Martyriumsdarstellungen verschiedener Heiliger	168
VI.	Die Ornamentik	174
VII.	Die Gemälde an den Pfeilern	177
VIII.	Zur Datierung	181
IX.	Die beiden Künstlerinschriften 'Joh. Wale'	186
X.	Das theologische Programm	189
Anmerkungen		199
Schemata		255

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552709_0025

Verzeichnis der zitierten Literatur

Anthony, E.W.	Romanesque frescoes, Princeton, 1951
Appuhn, H.	Meisterwerke der niedersächsischen Kunst des Mittelalters, Bad Honnef, 1963
Aubert, M./Grodecki, L./ Lafond, J./Verrier, J.	Les vitraux de Notre Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris - Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, Bd. 1, Paris 1959 (zitiert: Corpus Vitrearum France- I)
Baltrusaitis, J.	Réveils et prodiges - Le gothique fantastique, Paris, 1960
Bandmann, G.	Artikel 'Doppelkapelle', in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Sp. 196 ff.
Baumstark , A.	Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1. Jg., 1908, Heft 9, S. 771 ff.
Beenken, H.	Der Meister von Naumburg, Berlin, 1930
Bégule, L.	La cathédrale de Sens, Lyon, 1929
Behling, L.	Die Klugen und Törichten Jungfrauen zu Magdeburg, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8, 1954, S. 19 ff.
Behrens, G.	G. Behrens'sche Kunstanstalt, Aus dem Dome St. Blasii zu Braunschweig (Tafelwerk), Braunschweig, o.J. (1889)
Benz, R.	Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg, o.J.

Berenson, B. — Due illustratori italiani dello Speculum Humanae Salvationis, in: Bollettino d'Arte, Jg. 1925/26, S. und S. 289 ff. u. 353 ff.

Berges, W./ Rieckenberg, H.J. — Eilbertus und Johannes Gallicus, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (philologisch-historische Klasse, 1951, Nr. 2), Göttingen, 1951

Eilbertus und Johannes Gallicus - Bemerkungen zu einer Rezension, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 25, 1953, S. 132 ff.

Beseler, H. — Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 23, 1960, S. 98 ff.

Bethmann, L.C. — Die Gründung Braunschweigs und der Dom Heinrichs des Löwen, in: Westermanns illustrierte Monatshefte, Bd. 10, 1861, S. 525 ff. (zitiert: Bethmann, Der Dom Heinrichs des Löwen)

Biehl, W. — Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig, 1926

Bilzer, B./Eyssen, J./ Stelzer, O. — (Herausgeber), Das große Buch der Kunst, Braunschweig, 1958

Bloch, P. — Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraff-Richartz Jahrbuch, Bd. 23, 1961, S. 55 ff. (zitiert: Bloch, Siebenarmige Leuchter)

Das irdische und das Himmlische Jerusalem, in: Monumenta Judaica (Handbuch zur Ausstellung "Monumenta Judaica") Köln, 1963, S. 763 ff.

Blümner, H. — Fahrendes Volk im Altertum (Sitzungsberichte der Königlichen Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische und historische Klasse, Jg. 1918, Nr.6) München, 1918

Boase, T.S.R. — English art 1100 - 1216, Oxford, 1953

Boeckler, A. — Die Bronzetür von Verona, Marburg/L., 1931

Borenius, T. — Thomas Becket in art, London, 1932 (zitiert: Borenius, Thomas Becket)

Brandes, H. — Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden, Braunschweig, 1863 (zitiert: Brandes, Wandgemälde)

Bruck, R. — Die Malereien in den Handschriften des Königsreichs Sachsen, Dresden, 1906

Buchthal, H. — Miniature painting in the Latin kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957

Burger, L. — Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters (Neue deutsche Forschungen, Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte) Berlin, 1937

Clemen, P. — Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1906

Cockerell, S.C. — A psalter and hours of Isabelle of France, London, 1905

A book of Old Testament illustrations of the middle of the 13th century, Cambridge, 1927 (zitiert: Cockerell, Old Testament illustrations)

Collon-Gevaert, S./ Lejeune, J./ Stiemann, J.	Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert, Brüssel, 1962
Colmet Daage, P./ Lafond, J.	La cathédrale de Coutances, Paris, 1933
Daffner, H.	Salome - Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, München, 1912
Delaporte, Y./Houvet, E.	Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Chartres, 1926 (zitiert: Delaporte/Houvet, Vitraux Chartres)
Demus, O.	The mosaics of Norman Sicily, London, 1950 (zitiert: Demus, Mosaics)
Deonna, W.	Le symbolisme de l'acrobatie antique, Collection Latomus, Bd. 9, Berchem und Brüssel, 1953
Deschamps, P./Thibout, M.	La peinture murale en France au début de l'époque gothique, Paris, 1963 (zitiert: Deschamps/Thibout, Peinture murale)
Deuchler, F.	Der Ingeborgpsalter, Berlin, 1967 (zitiert: Deuchler, Ingeborgpsalter)
Dibdin, T.F.	A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London, 1821
Divald, K.	Magyarország müvészeti emlékei (Ungarische Kunstdenkmäler), Budapest, 1927
Döll, E.	Die Kollegiatstifte St. Blasius und St. Cyriakus zu Braunschweig (Braunschweiger Werkstücke, Bd. 36), Braunschweig, 1967 (zitiert: Döll, Kollegiatstifte)
Doering, O.	Die Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt Halle, 1902

Doering, O./Voß, G. — Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg, o.J. (1905). Die mittelalterliche Kunst bearbeitet von A. Haseloff S. 87 ff. (zitiert: Doering/Voß, Meisterwerke)

Drögereit, R. — Eilbertus und Johannes Gallicus, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 24, 1952, S. 144 ff.

Eilbertus und Johannes Gallicus - Feststellung zu einer Erwiderung, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 25, 1953, S. 142 ff.

Eckardt, A.v. — Die Handschrift des Wessobrunner Gebets (Faksimile-Ausgabe), München, 1922

Elze, R. — Zum Königtum Rogers II. von Sizilien, in: Festschrift Percy Ernst Schramm, Wiesbaden, 1964, Bd. 1, S. 102 ff.

Erdmann, C. — Der Prozeß Heinrichs des Löwen, in: Kaisertum und Herzogsgewalt im Zeitalter Friedrichs I. (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde, Monumenta Germaniae historica, Bd. 9), Stuttgart, 1944 (Nachdruck 1958), S. 273 ff.

Erdmann, K. — Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1953, Nr.9), Wiesbaden, 1954

Essenwein, A. — Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig, Nürnberg, 1881 (zitiert: Essenwein, Wandgemälde)

Fabricius, G. — Poetarum veterum ecclesiasticorum christiana et operum reliquiae atque fragmenta, Basel, 1564

Falk, I. — Studien zu Andrea Pisano, Hamburg, 1940 (zitiert: Falk, Andrea Pisano)

Faral, E. — Les jongleurs en France au moyen - age, Paris, 1910

Flottwell, E.v. — Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, Magdeburg, 1891

Förster, E. — Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Bd. 1, Leipzig, 1855

Förster, W. — Del Tumbeor Nostre - Dame, in: Romania, Revue trimestrielle consacrée à l'étude de langues et litteratures romanes, 2. Jg., 1872, S. 315 ff.

Ferrer, R. — Unedierte Miniaturen, Federzeichnungen und Initialen II, Straßburg, 1907

Frolow, A. — Recherches sur la déviation de la IV^{e} croisade vers Constantinople - avec une note additionelle: La croisade et les guerres pesanes d'Heraclius, Paris, 1955

Les reliquaires de la vraie croix (Archives de l'orient chrétien, Nr. 8), Paris, 1965 (zitiert: Frolow, Les reliquaires)

Gailhabaud, J. — L'architecture du V^{e} au XVIII^{e} siècle et les arts qui en dépendent, Bd. 2, Paris, 1858

Gerhardt, J.	Die spätromanischen Wandmalereien im Dom zu Braunschweig, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 11, 1934, S. 1 ff. (zitiert: Gerhardt, Wandmalereien)
Gillen, O.	Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Berlin, 1931
	Das Goslarer Evangeliar, Goslar und Stade, 1932
Ginhart, K./ Grimschitz, B.	Der Dom zu Gurk, Wien, 1930 (zitiert: Ginhart/Grimschitz, Dom zu Gurk)
Glaise, W.	Die Restaurierung der romanischen Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 23, 1960, S. 43 ff.
Goecke , Th./Eichholz, P.	Die Kunstdenkmäler von Stadt und Dom Brandenburg, Berlin, 1912
Görges, F.	Der Sankt Blasius Dom zu Braunschweig und seine Merkwürdigkeiten, Braunschweig, 1815
Goldkuhle, F.	Mittelalterliche Wandmalerei in Sankt Maria Lyskirchen - Ein Beitrag zur Monumentalkunst des Mittelalters in Köln (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3), Düsseldorf, 1954
Goldschmidt, A.	Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 21, 1900, S. 225 ff.

Goldschmidt, A. — Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin, 1910 (zitiert: Goldschmidt, Goslarer Evangeliar)

Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin, 1924

Ein Minnekästchen des 13. Jahrhunderts, in: Oberrheinische Kunst, Jg. 1926, Heft 3, S. 103 ff.

Die deutsche Buchmalerei - Bd. 1: Die karolingische Buchmalerei, Florenz und München, 1928

English influence on medieval art of the continent, in: Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter, Bd. 2, Cambridge/Mass., 1939, S. 709 ff.

Grabar, A./ Nordenfalk, C. — Die romanische Malerei vom 11. - 13. Jahrhundert, Genf, 1958

Grabar, A. — Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, in: Dumbarton Oaks Papers, Nr. 14, 1960, S. 123 ff.

Graus, J. — Romanische Wandmalereien in Pürgg und Hartberg, in: Mitteilungen der Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N.F. 28. Jg., 1902, S. 78 ff.

Green, R.B. — The Flabellum of Hohenburg, in: The Art Bulletin, Bd. 33, 1951, S. 153 ff.

Greenhill, E.S. — Die geistigen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum virginum (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Bd. 39, Heft 2), Münster, 1962,(zitiert: Greenhill, Speculum virginum)

Griep, H.G.	Goslarer Textilien und Glasmalereien aus dem Mittelalter, Goslar, 1954
	Mittelalterliche Wandmalereien und Stuckarbeiten in Goslar, Goslar, 1954
Grimm, J.	Deutsche Rechtsaltertümer, Bd. 2, Leipzig, 1922
Grosso, O.	Il tesoro della cattedrale di Genova - Teil I: Le arche di S. Giovanni Battista e il piatto di Salome, in: Dedalo, 5. Jg., Bd. 1, 1924, S. 414 ff.
Gülden, J./Rothe, E./ Opfermann, B.	Brandenburger Evangelistar, Leipzig, 1961 (zitiert: Brandenburger Evangelistar)
Guldan, E.	Eva und Maria, Graz und Köln, 1966
Gurlitt, C.	Die Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen - Bd. 40: Meißen (Burgberg), Dresden, 1920
Habicht, V.C.	Romanische niedersächsische Miniaturen in Skandinavien, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 19, 1942, S. 39 ff. (zitiert: Habicht, Niedersächsische Miniaturen)
	Niedersächsische Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien, Osnabrück, 1943
Hahnloser, H.	Das Musterbuch von Wolfenbüttel, Wien, 1929 (zitiert: Hahnloser, Musterbuch)
Hase, C.W.	Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, Teil II, Hannover, 1867

Haseloff, A. — Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 9), Straßburg, 1897 (zitiert: Haseloff, Malerschule)

Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, Berlin, 1906 (zitiert: Haseloff, Glasgemälde Marburg)

Besprechung des Werkes von Mackeprang/Madsen in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, 40. Jg., 1923, S. 100

Die Glasmalereien in der Kirche zu Breitenfelde und die deutsch-nordischen künstlerischen Beziehungen im 13. Jahrhundert, in: Festgabe Anton Schifferer zum 60. Geburtstag (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitäts-Gesellschaft, Nr. 37) Breslau, 1931, S. 1 ff. (zitiert: Haseloff, Glasmalereien, Breitenfelde)

Haussherr, R. — Besprechung des Buches von J. Sommer, (Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim), in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 38, 1966, S. 257 ff.

Heimann, A. — A manuscript from Winchcombe, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 28, 1965, S. 86 ff.

Henze, A. — Romanische Wandmalerei in Westfalen (Lebensräume der Kunst, Heft 8) Wattenscheid, 1943

Westfälische Kunstgeschichte, Recklinghausen, 1957

Hirschfeld, P. — Ausmalungen von ostholsteinischen Kirchen im 13. und 14. Jahrhundert, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1954, Heft 2, S. 81 ff.

Hoeck, W. — Zur Geschichte Heinrichs des Löwen und des Schutzheiligen des Domes St. Thomas, Braunschweig, 1887 (zitiert: Hoeck, Heinrich der Löwe und St. Thomas)

Hölscher, U. — Die Kaiserpfalz Goslar, Berlin, 1927

Holder, A. — Inventio Sanctae Crucis, Leipzig, 1889 (zitiert: Holder, Inventio)

Hoppe, K. — Die Sage von Heinrich dem Löwen (Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes, N.F. Bd. 22), Bremen-Horn, 1952

Hotho, H.G. — Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen - 1. Teil: Geschichte der deutschen Malerei bis 1450, Berlin, 1855 (zitiert: Hotho, Geschichte der deutschen Malerei

Hucher, E. — Calques des vitraux peints de la cathédrale Du Mans, Le Mans, 1864

Huggler, M. — Der Bilderkreis in den Handschriften der Alexander-Apokalypse, in: Antonianum, Bd. 9, 1934, S. 85 ff. und S. 269 ff. (zitiert: Huggler, Alexander-Apokalypse)

Jamison, E. — Alliance of England and Sicily in the second half of the 12th century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 6, 1943, S. 20 ff.

Janitschek, H. — Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3), Berlin, 1890

Jansen, F. — Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen, Hildesheim und Leipzig, 1933 (zitiert: Jansen, Helmarshausener Buchmalerei)

Joranson, E. — The Palestine pilgrimage of Henry the Lion, in: Medieval and historical essays in honor of J.W. Thompson, Chicago, 1938, S. 175 ff.

Kampers, F. — Mittelalterliche Sagen vom Paradies und vom Holze des Kreuzes Christi, Köln, 1897

Karpa, O. — Kloster Loccum - 800 Jahre Zisterzienser Abtei in Niedersachsen, Hannover, 1963

Kaulen, F. — Sprachliches Handbuch zur biblischen Vulgata, Freiburg i.Br., 1904

Kautzsch, R. — Die Herakliusbilder zu Frau-Rombach in Oberhessen, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag, gewidmet von seinen Freunden und Verehrern, Freiburg i. Br., 1906, S. 509 ff.

Kitt, A. — Der frühromanische Kronleuchter und seine Symbolik, phil. Dissertation, Wien, 1944 (Maschinenschrift)

Kitzinger, E. — Norman Sicily as a source of Byzantine influence on western art in the twelfth century, in: Byzantine art - an European art, Lectures, Athen, 1966, S. 123 ff.

Knackfuß, H. — Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 1: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche (von M.G. Zimmermann), 2. unveränderte Auflage (1. Auflage 1896), Bielefeld und Leipzig, 1900

Koch, M. — Die Rückenfigur im Bild, von der Antike bis zu Giotto (Münster'sche Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2) Recklinghausen, 1965

Korn, U.D. — Die romanische Farbverglasung von St. Patrokli in Soest (17. Sonderheft der Zeitschrift 'Westfalen') Münster, 1967

Kranichen, J.G. — Kurtzer Bericht von der Fürstlichen Burg- und Thum Kirchen S. Blasii in der Stadt Braunschweig, auch was darin merckwürdiges zu zuersehen, aufgesetzet von Johanne Georgio Kranichen, gedruckt im Jahre 1667 (Ort ?)

Kreusch, F. — Zur Planung des Aachener Barbarossaleuchters, in: Aachener Kunstblätter, Heft 22, 1961, S. 21 ff.

Kroos, R. — Niedersächsische figürliche Leinen- und Seidenstickereien des 12. - 14. Jahrhunderts, phil. Dissertation, Göttingen, 1957 (Maschinenschrift) (zitiert: Kroos, Stickereien)

Das Psalterium der Mechtild von Anhalt, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Festgabe für H.R. Rosemann zum 9. Oktober 1960, München, o.J., S. 75 ff.

Kroos, R.	Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse, dritte Folge, Nr. 56), Göttingen, 1964 (zitiert: Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften)
Kunisch, J.	Konrad III, Arnold von Wied und der Kapellenbau von Schwarzrheindorf (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, Nr. 9), Düsseldorf, 1966
Laborde, A. de	La Bible Moralisée illustrée, Bd. 1-5, Paris, 1911 - 1927 (zitiert: Laborde, Bible Moralisée)
Lessing, J.	Wandteppiche und Decken des Mittelalters, Berlin, 1903
Löffler, Karl	Der Landgrafenpsalter, Leipzig, 1925
Löffler, Klemens	Mindener Geschichtsquellen - Bd. 1: Die Bischofschroniken des Mittelalters, Münster, 1917
Loeschcke, W.	Der Griff ans Handgelenk - Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung, in: Festschrift für Peter Metz, Berlin, 1965, S. 46 ff.
L'Orange, H.P.	Studies on the cosmic kingship in the ancient world, Oslo, 1953
Ludorff, A.	Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Minden, Münster, 1902
Lübke, W.	Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig, 1853
Lutze, E.	Das bemalte Triumphkreuz in Loccum,

in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 4, 1960, S. 35 ff.

Mackeprang, M./ Madsen, V. — Greek and Latin illuminated manuscripts of the Xth - XIIIth centuries in Danish collections, Kopenhagen, 1921

Mâle, E. — L'art religieux du XII^{e} siècle en France, 6. Aufl., Paris, 1953 (zitiert: Mâle, L'art religieux I)

L'art religieux du XIII^{e} siècle en France, 9. Aufl., Paris, 1958, (zitiert: Mâle, L'art religieux II)

Martin, H. — Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille, Paris, 1909

Mayer, Th. — Friedrich I. und Heinrich der Löwe, in: Kaisertum und Herzogsgewalt im Zeitalter Friedrichs I. (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde, Monumenta Germaniae historica, Bd. 9), Stuttgart, 1944 (Nachdruck 1958), S. 365 ff.

Mazzoni, P. — La leggenda, della croce nell'arte italiana, Florenz, o.J. (1914) (zitiert: Mazzoni, La leggenda della croce)

Meier, P.J. — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt, Wolfenbüttel, 1896

Die Baugeschichte des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 45, 1924, S. 1 f.

Meier, P.J./ Steinacker, K.	Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig, Wolfenbüttel, 1906 (2. Aufl. 1926, mit Abb.)
Mély, F. de	Les primitifs français et leurs signatures - Les sculpteurs, Paris, 1908
Mesplé, P.	Toulouse-Musée des Augustins, Les sculptures romanes (Inventaire des collections publiques françaises Nr. 5), Paris, 1961
Meyer, E.	Der Kelch von Schröttersburg, in: Pantheon, Bd. 31, 1943, S. 18 ff.
Meyer-Bruck, H.	Die Stellung des Braunschweiger Domes in der sächsischen Baukunst des 12. Jahrhunderts, phil. Dissertation, Göttingen, 1952 (Maschinenschrift) (zitiert: Meyer-Bruck, Braunschweiger Dom)
Michaelis, W.	Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, übersetzt und erläutert von W. Michaelis, 3. Aufl. Bremen, 1962
Moderhack, R./ Querfurth, H.J./ Stoletzki, G.	Stadtarchiv und Stadtbibliothek Braunschweig (Städte, Landschaften und Kultur zwischen Harz und Heide, Heft 6), Wolfenbüttel, 1960
Möller, H.-H.	Zur Geschichte des Marienaltars im Braunschweiger Dom - Ein Reliquienfund, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 25. Jg., 1967, Heft 2, S. 107 ff.
Müller, K.	Artikel 'Abraham', in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Sp. 82 ff.
Mrusek, H.J.	Drei deutsche Dome, Dresden, 1967

Nentwig, H.	Die mittelalterlichen Handschriften in der Stadtbibliothek zu Braunschweig, Wolfenbüttel, 1893
Neumann, W.A.	Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig - Lüneburg, Wien, 1891 (zitiert: Neumann, Reliquienschatz)
Ohly, E.F.	Sage und Legende in der Kaiserchronik (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Heft 10), Münster, 1940
Paatz, W.	Nachwort zu der Abhandlung von E. Kluckhohn, in: Marburger Jahrbuch, Bd. 16, S. 85 ff.
Pächt, O.	The illustrations of St. Anselm's prayers and meditations, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 19, 1956, S. 68 ff.
Palol, P. de/ Hirmer, M.	Spanien - Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München, 1965
Panofsky, E.	Abbot Suger, Princeton, 1946
Paribeni, R.	Nuovi monumenti del Museo Nazionale Romano, in: Bollettino d'Arte, Jg. 1916, S. 65 ff.
Paulsen, P.	Drachenkämpfer, Löwenritter und die Heinrichsage, Köln und Graz, 1966
Pfister, K.	Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes, München, 1922
Porcher, J.	Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque Nationale par le Comte Guy de Boisrouvray, Paris, 1961 (zitert: Porcher, Manuscrits à peintures)

Porter, K.A.	Romanesque sculptures of the pilgrimage roads, Bd. 1, Boston, 1923
Réau, L.	Iconographie de l'art Chrétien, Paris, 1955 ff.
Reinhardt, H.	La cathédrale de Reims, Paris, 1963
Rice, D.T./Hirmer, M.	Kunst aus Byzanz, München, 1959 (zitiert: Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz)
Ringbom, L.I.	Graltempel und Paradies, Stockholm, 1951
Rodenkirchen, N.	Die Wiederherstellung des Marienchors in St. Patrokli zu Soest, in: Westfalen, 20. Jg., 1935, S.325 ff.
Schapiro, M.	"Cain's jaw-bone that did the first murder", in: The Art Bulletin, Bd. 24, 1942, S. 205 ff.
Schiller, C.	Die mittelalterliche Architektur Braunschweis und seiner nächsten Umgebung, Braunschweig, 1852 (zitiert: Schiller, Architektur)
Schmitt, O.	Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Frankfurt, 1926
Schmitz, H.	Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland, München, 1924
Schnaase, C.	Geschichte der bildenden Künste, Bd. 5 (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 3), Düsseldorf, 1856 (und 2. Aufl. Düsseldorf, 1872)
Schrade, H.	Ikonographie der christlichen Kunst - Teil 1: Die Auferstehung Christi, Berlin, 1932 (zitiert: Schrade, Auferstehung Christi)

Schrade, H.	Die romanische Malerei, Köln, 1963
Schürer, O.	Romanische Doppelkapellen, in: Marburger Jahrbuch, Bd. 5, 1929, S. 1 ff.
Schuette, M.	Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, Bd. II, Leipzig, 1930 (zit.: Schuette, Bildteppiche)
Schuette, M./ Müller-Christensen, S.	Das Stickereiwerk, Tübingen, 1963
Schwartz, H.	Die Wandgemälde der Hohnekirche in Soest im alten Gewande, in: Westfalen, Bd. 22, 1937, S. 285 ff.
Sedlmayr, H.	Die Entstehung der Kathedrale, Zürich, 1950
Seeleke, K./Herzig, F.	Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Domes, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 2, 1957, S. 25 ff.
Shorr, D.C.	The iconographic development of the presentation in the temple, in: The Art Bulletin, Bd. 28, 1946, S. 17 ff.
Simson, O. v.	Die gotische Kathedrale - Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt, 1968
Sommer, J.	Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim, Hildesheim, 1966 (zitiert: Sommer, Deckenbild)
Spittle, S.D.T.	Cufic lettering in Christian art, in: Archaeological Journal, Bd. 111, 1954, S. 138 ff.
Stange, A.	Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, in: Münchner Jahrbuch der bildenden

Kunst, N.F., Bd. 6, 1929, S. 302 ff. (zitiert: Stange, Sächsische Buchmalerei)

Deutsche romanische Tafelmalerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F., Bd. 7, 1930, S. 125 ff. (zitiert: Stange, Romanische Tafelmalerei)

Straubinger, J. — Die Kreuzauffindungslegende, Paderborn, 1912

Strutt, J. — Sports and Pastimes, London, 1834

Swarzenski, G. — Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch, Bd.7/8, 1932, S. 241 ff. (zitiert: Swarzenski, Kunstkreis)

Swarzenski, H. — Besprechungen der Arbeiten von O. Gillen (Das Goslarer Evangeliar) und J. Gerhardt (Die spätromanischen Wandmalereien im Dome zu Braunschweig), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N.F., Bd. 4, 1935, S. 187 f. (Notizen und Nachrichten)

Die lateinischen illuminierten Handschriften in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin, 1936 (zitiert: Swarzenski, Lateinische Handschriften)

Monuments of romanesque art, London, o.J. (1954)

Swoboda, H. — Miniaturen aus dem Psalterium der Hl. Elisabeth, Wien, 1898

Thieme, U./Becker, F. — Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig, 1907 ff.

Tristram, E.W. — English wall painting, Oxford, 1950

English wall painting of the fourteenth century, London, 1955

Verbeek, A. — Schwarzrheindorf - Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde, Düsseldorf, 1953

Verrier, J. — La cathédarle de Bourges et ses vitraux, Paris, 1942

Viollet-le-Duc, A.E. — Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance, Paris, 1868 ff.

Voege, W. — Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII), Trier, 1891

Volbach, W.F. — Byzanz und sein Einfluß auf Deutschland und Italien, in: Byzantine art - an European art, Lectures, Athen, 1966, S. 91 ff.

Waagen, G.F. — Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart, 1862

Wachtel, A. — Alexander Minorita, Expositio in Apocalypsim, herausgegeben von A. Wachtel (Monumenta Germaniae historica, Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Bd. 1), Weimar, 1955 (zitiert: Wachtel, Expositio in Apocalypsim)

Warner, G. — Queen Mary's Psalter, London, 1912

Watson, A. — Tumblers, in: The Reliquary and Illustrated Archaeologist, Nr. 9, Juli 1903, S. 186 ff.

The early iconography of the tree of Jesse, Oxford und London, 1934 (zitiert: Watson, Tree of Jesse)

Weitzmann, K. — Illustrations in roll and codex, Princeton, 1947

Weitzmann, K. — Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches, in: Festschrift H.R. Hahnloser, Basel und Stuttgart, 1951, S.223 ff. (zitiert: Weitzmann, Musterbuch)

Wentzel, H. — Glasmaler und Maler im Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1949, S. 53 ff.

Meisterwerke der Glasmalerei, 2. Aufl., Berlin, 1954 (zitiert: Wentzel, Meisterwerke)

Wentzlaff-Eggebert, F.W. — Kreuzzugsdichtung des Mittelalters, Berlin, 1960

Wescher, P. — Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen-Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin Leipzig, 1931. (zitiert: Wescher, Miniaturen)

Winter, L. — Die Burg Dankwarderode, Braunschweig, 1883 (zitiert: Winter, Burg Dankwarderode)

Woltmann, A. — Geschichte der Malerei, Bd. 1, Leipzig, 1879

Xyngopoulos, A. (Χυγγοπούλος, Α.) — "Σαλώμη," in: Ἐπετηρίς ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν (Ἀθῆναι), Bd. 11, 1936, S. 269 ff.

Zeller, A. — Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim, Berlin, 1907

Ausstellungskataloge: — Kopenhagen, Nationalmuseet: Gyldne Bøger - Illuminerede middelalderlige handskrifter i Danmark og Sverige, Kopenhagen, 1952

Paris, Bibliothèque Nationale: Les manuscrits à peintures en France du XIII^{e} au XVI^{e} siècle, Paris, 1955 (zitiert: Manuscrits à peintures)

Paris, Bibliothèque Nationale: Byzance et la France médiévale - Manuscrits à peintures du II^{e} au XVI^{e} siècle, Paris, 1958 (zitiert: Byzance et la France médiévale)

Hannover, Kestner-Museum: Hildesia Sacra - Ausstellung zum 79. Deutschen Katholikentag, Hannover, 1962

Kloster Corvey/Weser: Kunst und Kultur im Weserraum, 800 - 1600 Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, Münster 1966

Abkürzungen:

M.G., SS.	Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Hannover, 1826 ff.
Migne, PL.	J.P. Migne, Patrologiae cursus completus, Series latina (patrologia Latina), Paris, 1844 ff.
Foto Marburg	Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn, Ernst-von-Hülsen-Haus
Foto Monuments Historiques	Service photographique des Monuments Historiques, Paris-I^{er} Palais Royal; 231, Galerie Montpensier
Photographie Giraudon	Photographie Giraudon, Paris-VI^{e} 9, rue des Beaux-Arts

Einleitung

In den späten zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden die Gewölbemalereien im Kapitelsaal des Klosters Brauweiler wiederentdeckt. Unter der abblätternden Tünche, mit der die Wände und Gewölbe während der Renovierung von 1774 - 76 überzogen worden waren, traten die ersten Spuren jenes Zyklus hervor, der zu den bedeutendsten Denkmälern der deutschen Monumentalmalerei des Hohen Mittelalters gezählt wird.

Seit 1814 beherbergten die Räumlichkeiten des Klosters eine Arbeitsanstalt. Der Entschluß des Direktors (etwa 1827) angesichts der eben gefundenen Reste den Kalkbelag nicht wieder erneuern zu lassen, sondern die völlige Freilegung der Gemälde zu betreiben, verdient rühmende Hervorhebung. Er bezeichnet die Abkehr von der bis dahin gegenüber mittelalterlichen Wandmalereien geübten Nichtachtung und den Beginn eines Bemühens um ihre Erhaltung, Beschreibung und kunstgeschichtliche Beurteilung: "Wenn man bedenkt, daß damals allenthalben die mittelalterlichen Ausmalungen noch hinter barocken Stuckvorhängen oder aufklärerischen Tünchhäuten versteckt waren, so kann es nicht hoch genug veranschlagt werden, daß die spärlichen Reste die Entdeckerfreude eines Laien beflügelten, anstatt Anstoß zu sinnloser Vernichtung zu geben. Es war die Geburtsstunde der inneren Wiederinbesitznahme dieses bedeutenden Kunstzweigs im Rheinland und - soweit ich sehe - überhaupt in Landen deutscher Zunge." [1]

Die Aufmerksamkeit derer, die sich in wachsender Zahl der mittelalterlichen Geschichte und ihren Monumenten widmeten, wurde in der folgenden Zeit von neuen Funden beansprucht, die ebenso wie die Malereien von Brauweiler inzwischen einen traditionellen Platz in den Gesamtdarstellungen zur deutschen Kunstgeschichte eingenommen haben. Im Jahre 1846 traten die nicht weniger wichtigen (und mit denen in Brauweiler stilistisch verwandten) Wandgemälde in Schwarzrheindorf [2] zu Tage und fünf Jahre später die der Stiftskirche St. Patrokli in Soest [3].

Ebenfalls noch in die erste Jahrhunderthälfte, in das Jahr 1845, fällt die Aufdeckung der Wandmalereien im Dom zu Braunschweig. Wie die Zyklen in Brauweiler, Schwarzrheindorf und Soest von der rheinischen und westfälischen Monumentalmalerei des 12. Jahrhunderts, so gaben die Braunschweiger Gemälde ein künstlerisch hervorragendes Zeugnis von der niedersächsischen des 13. Jahrhunderts. Nach Abschluß der Freilegungsarbeiten war eine bildliche Ausmalung wiedergewonnen, deren Umfang sowohl von den vorausgegangenen als auch von den nachfolgenden Entdeckungen unübertroffen blieb.

Zwiespältige Gefühle - der Ehrfurcht und des Bedauerns - werden in dem Betrachter dieser Denkmäler hervorgerufen: Einerseits gebührt ihren Entdeckern das Verdienst, den Anstoß und die erste Grundlage zur Erforschung der mittelalterlichen Wandmalerei in Deutschland gegeben zu haben. Andererseits aber waren die Bilder über eine weit längere Zeit als jüngere Funde jenen Restaurierungen ausgesetzt, die damals stets mit Übermalungen und Ergänzungen verbunden waren und zur Verfälschung oder zum Verlust der überlieferten Substanz führten. Die nachträglichen Bemühungen, die Verunstaltungen des 19. Jahrhunderts zu entfernen, gaben sich in Andeutung ihrer Zielsetzung den Namen 'Entrestaurierung'.

Auch die Wandmalereien des Braunschweiger Domes sind mit dem Makel wiederholter Übermalungen behaftet. Die Unternehmungen zu ihrer 'Restaurierung' und 'Entrestaurierung' haben eine mehr als hundertjährige Geschichte. Sie spiegelt die verschiedenen Grade und Akzente in der Kenntnis und Wertschätzung mittelalterlicher Kunst wider wie auch die dadurch bedingten wechselnden Vorstellungen von jenem Bilde, das sich dem Betrachter der Wandmalereien aus dem 13. Jahrhundert bot. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit, der sich als Aufgabe gestellt hat, die Braunschweiger Wandgemälde ihrer Entstehungszeit und ihrer stilistischen Erscheinung nach in die niedersächsische Kunst einzuordnen, mußte zunächst die Zuverlässigkeit des heutigen Bestandes überprüfen, bevor er zur Beurteilung des nachweisbar Ursprünglichen übergehen konnte.

Die Ergebnisse der vorbereitenden Untersuchungen werden in einem Katalog enthalten sein, den der Verfasser einer in

Aussicht genommenen Publikation der Braunschweiger Wandgemälde beizufügen beabsichtigt. Dieser Katalog wird aus mehreren Gründen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können: Der Bericht des ersten Restaurators, H. Brandes, gibt nur einen groben Überblick über den Zustand von 1845 und über das Ausmaß der erfolgten Ergänzungen. Nicht alle Pausen, die H. Brandes seinerzeit von dem gesamten Befund herstellte, sind überliefert. Nur soweit sie sich erhalten haben, können sie Aufschluß über die Fehlstellen geben. Von den Leistungen der beiden nachfolgenden Restauratoren, A. Essenwein und A. Quensen, zeugen nur einige Kostenanschläge und Rechnungen, die der Verfasser unter den Akten des Niedersächsischen Staatsarchivs in Wolfenbüttel finden konnte (s.u.). A. Essenweins Beschreibung der Wandmalereien geht kaum auf die Brandes'sche und die eigene Restaurierung ein. Zu einem großen Teil konnten die lückenhaften Nachrichten über die Vorgänge im 19. Jahrhundert durch jene Beobachtungen ergänzt werden, die durch die Beseitigung der Übermalungen im Chor und in der Vierung (1937 - 41) ermöglicht wurden. Doch nicht den kurzen Berichten, mit denen sich die damals zuständigen Behörden begnügten, sind diese wichtigen Angaben zu entnehmen, sondern den Aufzeichnungen, die R. Curdt und O. Schulz aus eigener Anteilnahme an ihrem Auftrag machten, sowie deren zahlreichen, ausführlich beschrifteten Fotografien, die eine Überprüfung der verschiedenen Stadien während der Entrestaurierung noch heute gestatten. Der Verfasser fand in dem Nachlaß von R. Curdt Antwort auf viele ungeklärte Fragen. Ebenso wertvolle Erkenntnisse gewann er bei der Durchsicht des persönlichen Restaurierungstagebuchs, das O. Schulz über eine längere Zeit seiner Tätigkeit führte, aus widrigen Umständen aber unvollständig lassen mußte. Weit weniger umfassend sind die Unterlagen zu den Unternehmungen, die dem letzten Krieg folgten. Abgesehen von einem Bericht über die mühevolle Wiederherstellung der durch Kriegseinwirkung beschädigten Malereien im Chor und in der Vierung geben geben nur unzureichend beschriftete Fotografien und ein kurzer Artikel Rechenschaft über den Ablauf der Arbeiten während der Beseitigung der Übermalungen im südlichen Arm des Querhauses. Eine so vollständige und übersichtliche Dokumentation, wie sie über

die verschiedenen Restaurierungen und die Geschichte der Wandmalereien in Brauweiler von W. Glaise und H. Beseler [4] vorgelegt wurde, wäre wünschenswert gewesen. Diese betrachtet der Verfasser als vorbildlich für sein Bemühen, zur Klarheit über den mittelalterlichen Bestand und die Ergänzungen des 19. Jahrhunderts innerhalb der Braunschweiger Wandmalereien beizutragen.

Unter verschiedenen Gesichtspunkten und mit wechselnder Ausführlichkeit haben sich viele Veröffentlichungen diesen Wandmalereien gewidmet. Eine erste umfassende Beschreibung gab C. Schiller [5] in seinem 1852 erschienenen Buch über die mittelalterliche Architektur Braunschweigs. Sie enthält Bemerkungen über die Umstände, die zur Aufdeckung führten, eine Aufzählung der Darstellungen sowie einige Beobachtungen über die Ausführungstechnik. Im Jahre 1855 wurden sie von E. Förster [6] und von H.G. Hotho [7], im Jahre 1856 von C. Schnaase [8] und im Jahre 1862 von G.F. Waagen [9] als eines der bedeutendsten Denkmäler deutscher mittelalterlicher Malerei besprochen. Schon 1858 schenkte ihnen der Franzose J. Gailhabaud [10] Aufmerksamkeit. Nach Beendigung der Restaurierung legte H. Brandes [11] 1863 einen gedruckten Bericht vor, der erstmalig die vorgefundenen - teilweise abgekürzten und nicht gedeuteten - Inschriften aufführt und die innerhalb des alten Bestandes vorgenommenen Ergänzungen benennt. Mit ihm schlossen diejenigen Veröffentlichungen ab, deren Autoren die Wandgemälde noch vor der Übermalung zu sehen Gelegenheit hatten. Zu den von H.G. Hotho, C. Schnaase und G.F. Waagen erhobenen Vorwürfen, die Wandgemälde seien verfälschend restauriert worden, nahm H. Brandes keine Stellung. Eine zweite monographische Abhandlung verfaßte 1881 A. Essenwein [12]. Neben einer erneuten Beschreibung der Gemälde widmet sie sich den von Brandes im nördlichen Querhausarm und den eigenen in den Gewölben des Langhauses hinzugefügten Kompositionen und versucht, einen Leitfaden zum Verständnis der gesamten Ausmalung zu geben. Zum ersten Mal wurden die Inschriften, hauptsächlich Zitate aus den Propheten, aufgelöst und vervollständigt sowie die zugehörigen Textstellen genannt. Mit dem 1889 von der Behrens'schen Kunstan-

stalt [13] herausgegebenen Tafelwerk erfuhren die Gemälde im südlichen Querhausarm eine vollständige Publikation, die über eine lange Zeit Grundlage für die Beurteilung der gesamten Ausmalung des Braunschweiger Domes blieb. E. Förster hatte zwei nach den Pausen angefertigte Umrißzeichnungen abgebildet; J. Gailhabaud hatte den Braunschweiger Gemälden sogar zwei Tafeln eingeräumt. In den nicht wenigen Gesamtdarstellungen zur deutschen Kunstgeschichte, wie sie im späten 19. Jahrhundert zum Beispiel von A. Woltmann [14], H. Janitschek [15] und H. Knackfuß [16] verfaßt wurden, fanden die Malereien einen hervorragenden Platz neben dem Deckenbild von St. Michael in Hildesheim, das seit seiner Entstehung niemals den Augen der Betrachter entzogen worden war. Eine nahezu vollständige Zusammenstellung der bis dahin vorliegenden Literatur gab P. Clemen [17] in seinem 1906 veröffentlichten Werk über die - inzwischen durch viele Entdeckungen vermehrte - romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Auch auf die Braunschweiger Wandgemälde eingehend sah P. Clemen sie in größerem Zusammenhang mit den anderen vergleichbaren Denkmälern und erwog auch die Anlässe, denen die Ausmalung zu verdanken sein könnte. Seitens der Kunstwissenschaft fand durch ihn zum ersten Mal die unter A. Essenwein aufgefundene Künstlerinschrift Beachtung. Auf Anregung P. Clemens wählte sein Schüler J. Gerhardt [18] die Gemälde des Braunschweiger Domes zum Thema seiner kunsthistorischen Dissertation, die im Jahre 1932 abgeschlossen wurde. Seine Bemerkungen über Ursprüngliches und Ergänztes wiederholten die Angaben von H. Brandes, auf die sich auch P.J. Meier und K. Steinacker [19] in ihrem 1906 erschienenen Inventarband der Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig gestützt hatten. Erstmalig wurden durch J. Gerhardt die Brandes'schen Originalpausen herangezogen, deren einige er in seiner 1934 gedruckten Arbeit abbildete. J. Gerhardt konnte nicht auf die so wichtigen Ergebnisse der Entrestaurierung von 1937 - 41 zurückgreifen. Seinem Blick boten sich die Gemälde noch im Zustande der Übermalung dar. Aus diesem Grunde und angesichts der seit 1934 auf mehreren Gebieten fortgeschrittenen Forschung erschien es dem Verfasser berechtigt und lohnend, die Wandgemälde des Braunschweiger Domes erneut im Rahmen einer kunst-

historischen Dissertation zu behandeln. Der Arbeit J. Gerhardts verdankt er viele Erkenntnisse und Hinweise, auch wenn er zu anderen Schlußfolgerungen gekommen ist.

Als Vergleichsmaterial für die Datierung der Wandgemälde wurden zum überwiegenden Teil zeitgenössische Miniaturen herangezogen, die im Gegensatz zu den Denkmälern der Monumentalmalerei zahlreicher überliefert und von entstellenden Restaurierungen verschont geblieben sind. Auf sie hauptsächlich gründet sich die Kenntnis der niedersächsischen Malerei des 13. Jahrhunderts. Die illuminierten Handschriften des Mittelalters erfreuten sich auch in den nachfolgenden Jahrhunderten der Wertschätzung und Pflege. Nicht wenige der noch erhaltenen Codices gelangten aus fürstlichen Sammlungen, andere aus aufgelösten Klöstern, auf direktem oder indirektem Wege in den Besitz der öffentlichen Bibliotheken. Deren alte Kataloge enthalten neben einer Beschreibung auch schon den Versuch zu einer zeitlichen und geographischen Einordnung des Handschriften-Bestandes. Welche Bewunderung mittelalterlichen Miniaturen zu Anfang des vorigen Jahrhunderts - wenige Jahre vor der Aufdeckung der Wandmalereien in Brauweiler - entgegengebracht wurde, zeigt das 1821 veröffentlichte dreibändige Werk von T.F. Dibdin [20], der den Landgrafen-Psalter in Stuttgart dreier Seiten und einer Abbildung für würdig erachtete.

Das Verdienst, den Zusammenhang einer Gruppe von Handschriften, deren Miniaturen den Braunschweiger Wandgemälden stilistisch verwandt sind, zum ersten Mal erkannt zu haben, gebührt A. Haseloff. In Anlehnung an einen Titel, den W. Vöge [21] für eine ähnliche Arbeit gewählt hatte, nannte A. Haseloff [22] seine 1897 erschienene Veröffentlichung "Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts". Die geographische Eingrenzung "thüringisch-sächsisch" entnahm er den beiden wichtigsten Handschriften dieser Gruppe, dem sogenannten Landgrafen-Psalter in Stuttgart und dem sogenannten Elisabeth-Psalter in Cividale, deren Entstehung mit der Person und der Familie Landgraf Hermanns I. von Thüringen verbunden ist. Ein Jahr später erfuhr der Elisabeth-Psalter eine monographische Behandlung durch H. Swoboda [23]. Die im

Jahre 1903 in Erfurt veranstaltete kunsthistorische Ausstellung gab A. Haseloff [24] Gelegenheit, seine Ausführungen im Jahre 1905 zu erweitern und auch andere Handschriften zu besprechen, die der von ihm beschriebenen Gruppe nicht eng verwandt sind, aber doch mit Zusammenhänge zeigen. Zu ihnen gehört das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, das A. Goldschmidt [25] im Jahre 1910 publizierte. Der Landgrafen-Psalter wurde im Jahre 1925 von K. Löffler [26] mit allen seinen Miniaturen bekannt gemacht. Vier Jahre später leistete A. Stange [27] neue Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. Im gleichen Jahre legte H. Hahnloser [28] die Veröffentlichung des Wolfenbüttler Musterbuches vor und erbrachte den Beweis seiner Abhängigkeit von einer byzantinischen Quelle. Mit seinem 1932 erschienenen Aufsatz über den Kunstkreis Heinrichs des Löwen vermittelte G. Swarzenski [29] neue Erkenntnisse über die Bedeutung der herzoglichen Residenz Braunschweig für das Kunstschaffen im späten 12. Jahrhundert. Diese ausführliche Besprechung zahlreicher Denkmäler und Quellen aus jener Epoche darf als Grundlage auch für die Erforschung der niedersächsischen Kunst in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angesehen werden. Gleiche Dienste leistet die unter G. Swarzenski entstandene Dissertation von F. Jansen [30] über die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen, die 1933 gedruckt wurde. Im Jahre 1936 lag das von H. Swarzenski [31] verfaßte Corpus-Werk der lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau vor. Hinsichtlich der von A. Haseloff beschriebenen Handschriften bemerkte H. Swarzenski in seinem Vorwort: "Was auf diesem Gebiet noch zu leisten ist, liegt nicht in einer Monumenten-Publikation, sondern in einer genauen Erforschung der Festkalender und Litaneien, durch die allein die noch immer nicht geglückte Lokalisierung dieser wahrscheinlich in einigen wenigen Zentren für Export fabrikmäßig hergestellten Psalterien bestimmt werden könnte." Diese Anregung nahm R. Kroos [32] in ihrer 1964 veröffentlichten Abhandlung über drei niedersächsische Bildhandschriften in der Oesterreichischen Nationalbibliothek auf. Bei der Besprechung und Datierung der ältesten der drei Handschriften berücksichtigte die Verfasserin nicht nur eine erhebliche Anzahl von Denk-

mälern benachbarter Kunstgattungen, sondern unterzog auch die von A. Haseloff besprochenen sowie die ihnen verwandten Handschriften einer erneuten kritischen Sichtung. Die wiederholten Zitierungen zeigen, daß der Verfasser der vorliegenden Arbeit oft auf diese Ergebnisse zurückgegriffen und durch sie Unterstützung in seiner Meinung erfahren hat. Wie schon H. Swarzenski in dem oben genannten Corpus-Werk, so ging R. Kroos mit strenger Unterscheidung den Entstehungsorten und den Verwendungsorten nach und stellte eine Kalender-Tabelle für 30 Handschriften auf. Aus den Studien von R. Kroos [33] geht hervor, daß der geographische Bereich sowohl der Verwendungsorte als auch der mutmaßlichen Entstehungsorte, unter denen sich Hildesheim mehrfach in Erinnerung bringt, seinen Mittelpunkt eher in Niedersachsen als in Thüringen-Sachsen hat. Dieses Problems war sich schon A. Haseloff bewußt, als er den Sitz der Malerschule "nicht zu weit vom Hofe der Landgrafen und von Hildesheim entfernt" [34] suchen zu müssen glaubte. Noch immer offen sind die Fragen nach dem Namen des Ateliers, das den Landgrafen-Psalter und den Elisabeth-Psalter schuf, nach den Namen und der Anzahl der mit ihm verbundenen Werkstätten, ebenso auch nach der Reihenfolge und dem Zeitraum, in dem diese ihre Blütezeit erreichten. Die zahlreichen Hinweise auf Hildesheim als eines der Zentren niedersächsischer Kunstproduktion und als Entstehungsort einiger der von Haseloff behandelten Handschriften ließen es geraten erscheinen, die ganze Gruppe unter dem neutralen Namen A. Haseloffs ("Haseloff-Gruppe", "Haseloff'sche Malerschule" oder "Haseloff'sche Miniaturen") zu führen. Nur den anderen Miniaturen, deren Entstehung auf niedersächsischem Gebiet belegt oder mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, wurde die Bezeichnung "niedersächsisch" gegeben.

Aus eben genannten Gründen und angesichts der eingeengten Themenstellung konnte sich diese Arbeit nicht mit den Fragen nach den Voraussetzungen und dem Ausmaß jener Einflüsse befassen, die benachbarte Landschaften auf Niedersachsen ausübten. Falls die bisher bekannten Quellen und die ihrem Entstehungsort nach gesicherten Denkmäler eine Antwort gestatten, könnte diese nur in einer umfassenderen Studie gege-

ben werden. In diesem Zusammenhang wäre die Bedeutung Westfalens für die niedersächsische Kunst zu untersuchen. Vornehmlich die Stadt Soest und ihre nähere Umgebung tritt mit einigen ausgezeichneten Denkmälern der Wandmalerei, der Glasmalerei und der Tafelmalerei hervor, die mehrfach zu einem Vergleich mit den Wandgemälden des Braunschweiger Domes Anlaß geben. Auch A. Haseloff [35] und A. Goldschmidt [36] haben auf sie hingewiesen; A. Stange [37] hat Beziehungen zwischen Goslar und Soest als kaum bezweifelbar vermutet. Da aber Schlußfolgerungen noch verfrüht und unberechtigt zu sein scheinen, beschränkt sich der Verfasser nur auf die Feststellungen von Ähnlichkeiten. Er versucht, mit seiner Arbeit über die Wandmalereien des Braunschweiger Domes zur Erforschung der niedersächsischen Kunst des 13. Jahrhunderts beizutragen; einer Untersuchung über die Zusammenhänge zwischen den norddeutschen Kunstlandschaften mag sie später vielleicht als ein Baustein dienen.

Während der Vorbereitung dieser Arbeit habe ich von vielen Seiten wertvolle Unterstützung erfahren.

Mein Dank gilt zunächst der Stiftung Cusanuswerk und der Stiftung Volkswagenwerk, die mir längere Studienaufenthalte in London und Paris ermöglichten. In Dankbarkeit sei auch all jener gedacht, die in den Bibliotheken und Archiven durch ihre freundliche Aufnahme und Hilfe meine Forschungen erleichtert haben. Eine besonders angenehme Pflicht ist es mir, Fräulein Dr. R. Kroos zu danken. Ihr Interesse an meiner Arbeit war stets von hilfreichen Ratschlägen und Hinweisen begleitet. Auch den Herren Professoren H. Buchthal und A. Frolow danke ich nicht allein für wissenschaftlichen Beistand. Tief verbunden fühle ich mich meinen Freunden in Braunschweig. Herr Baudirektor K. Curdt und seine Gattin haben mir in ihrem gastfreundlichen Hause Einsichtnahme in den Nachlaß von Herrn Professor R. Curdt gewährt. Herr O. Schulz hat mir sein Restaurierungstagebuch überlassen und ist stets bereit gewesen, auf immer neue Fragen geduldig zu antworten. Meinem Onkel, Herrn Oberstudienrat E. Kasper, verdanke ich die Farbdiaposi-

tive der gesamten malerischen Ausstattung des Braunschweiger Domes, die mir als grundlegendes Arbeitsmaterial gedient haben. Dem Zustandekommen des Bildbandes, welcher der Fakultät zusammen mit dem Textband eingereicht wurde, hat sich Herr W. Runge in selbstloser Weise gewidmet, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Berlin, im Sommer 1968

Johann-Christian Klamt

I. Die Stiftskirche St. Blasii als Novum Templum

Heinrich der Löwe als Salomon Novus

"Videns senior dux imperatorem flecti non posse ad benevolentiam, coelesti Regi placere desiderans, cultum domus Dei ampliare intendit; specialiter autem monasterium sancti Johannis baptistae et sancti Blasii, quod a fundamentis exstruxerat, decorare studuit; unde ymaginem domini nostri Jhesu Christi crucifixi cum aliis ymaginibus miro et decenti opere in medio monasterii summo studio collocari fecit, pavimento et fenestris ipsum monasterium laudabiliter ornavit, crucem auream opere fabrili fieri instituit, cuius pretium in auro et gemmis ad mille quingentas marcas argenti computabatur ....
Vestes etiam sacras divinis aptas misteriis in sui praesentia fecit aptari, quas in usum ecclesiarum partim distribuit, partim in capellae suae usum reservavit ...."

Mit diesen Zeilen feiert Gerhard in seinen Steterburger Annalen [1] Herzog Heinrich den Löwen als Erneuerer und Förderer der Stiftskirche St. Blasii zu Braunschweig. Nicht weniger ausführlich berichtet Arnold in seiner Slavenchronik über die Schenkung von Paramenten sowie von "in auro et argento et lapidibus pretiosis" gefaßten Reliquien anläßlich der Rückkehr Heinrichs aus dem Heiligen Land und bezeugt den heimgekehrten Pilger als "princeps devotissimus in ornatu domus Dei, ut in ecclesia beati Blasii, qui est in Bruneswich, cernitur." [2]

So aufschlußreich diese beiden Quellen in ihrer gewissenhaften Aufzählung sind, geben sie doch zunächst nur Zeugnis für eine bevorzugte Förderung des Stiftes St. Blasii, wie sie ebenso für die Vorfahren [3] und die Nachfahren [4] des Löwenherzogs belegt ist.

Zum Tode Heinrichs des Löwen am 6. August des Jahres 1195 verfaßt Arnold einen Nachruf, der dem Betrauerten wie dem gelehrten Chronisten gleichermaßen zur Ehre gereicht: "Mortuus est famosus ille dux Heinricus in Bruneswich, et cum Salomone de universo suo labore, quo laboravit sub sole

(Ecclesiastes 2,18), nichil est consecutus nisi memorabilem satis sepulturam una cum coniuge sua domna Mechtilde in ecclesia beati Blasii episcopi et martyris. Unus enim, ut idem Salomon testatur, interitus est omnium, et idem occasus sapientis et stulti, et moritur doctus simul ut indoctus (Ecclesiastes 2,14/16). In omnibus autem et super omnia benedictus Deus excelsus, quia ante solem permanet nomen eius (Ps. 71,17) ...." [5]

Die Gleichsetzung Herzog Heinrichs mit König Salomon, dem Erbauer des Tempels in Jerusalem, entspringt nicht etwa nur einem geläufigen, auf einen "structor multarum ecclesiarum" [6] angewendeten Topos oder dem persönlichen, nachträglichen Urteil Arnolds. Viele Anzeichen deuten darauf hin, daß Heinrich der Löwe selbst die Bezeichnung als Salomon Novus erstrebte, als er den Neubau der Stiftskirche und dessen Ausstattung bestimmte.

Der Siebenarmige Leuchter, der nach einer alten Tradition von Heinrich dem Löwen gestiftet wurde und noch jetzt den Chor des Braunschweiger Domes ziert, ist nicht in erster Linie als Totenleuchter für das Grab des Herzogs und seiner Gemahlin Mathilde anzusehen, wie P. Bloch [7] vorschlägt. In dieser Funktion hätte seine Gestalt nicht so eng der in Exodus 37,17 gegebenen Beschreibung seines alttestamentlichen Vorbildes zu folgen. Der Braunschweiger 'candeler' ist - wie mehrere andere Siebenarmige Leuchter - im Zusammenhang mit der weiteren Ausstattung zu betrachten, die in der Auswahl und Anordnung die Hauptstücke des Salomonischen Tempelgeräts wiederholt [8]. Der im Jahre 1188 geweihte Marienaltar ruht auf fünf Bronzesäulen. Der Aufwand an den reich verzierten - mit dem Leuchterfuß stilistisch verwandten - Kapitellen sowie die Wahl des ungewöhnlichen Materials deuten auf die Absicht, diesen Altar "als den ehernen, den Salomon errichtete", vorzustellen [9]. Bis zum Jahre 1801 standen im Chore links und rechts vom Hochaltar zwei Säulen, die eine von rotem, die andere von grünem Marmor. Der Überlieferung nach gehörten sie zu den aus dem Heiligen Land mitgeführten Geschenken Heinrichs des Löwen. Die farbliche Unterscheidung der beiden Säulen und der Aufstellungsort legen die Vermutung

nahe, daß sie jene darstellten, "die Salomon errichtete, deren eine er Jachin, die andere aber Booz nannte." [10] Auch die Bundeslade hatte wahrscheinlich in Braunschweig ein christliches Gegenstück. Die Altargeräte und die kostbar gefaßten Reliquien wurden noch bis zum 16. Jahrhundert im Hochaltar des Hl. Blasius, "am heiligsten und sichersten Orte" [11], aufbewahrt wie einst die 'Reliquien' des alten Bundes in dem von Beseleel gefertigten Schrein [12].

Falls Heinrich der Löwe seine Hofkirche tatsächlich zum Novum Templum zu machen beabsichtigte und dabei selbst den Namen eines Salomon Novus zu gewinnen suchte, könnte er damit mehr ausgedrückt haben wollen als nur den Wunsch, "coelesti Regi placere." Obwohl nur Herzog, scheint er einen Platz in der Reihe der kaiserlichen und königlichen Kirchengründer wie Justinian oder Karl der Große [13] beansprucht zu haben, die von ihren Zeitgenossen ebenfalls als Nachfolger des großen Salomon geehrt worden waren. So wäre die Ausstattung der Stiftskirche wie der aufwendige Ausbau der Burg Dankwarderode [14] mit ihrer doppelgeschossigen Palastkapelle [15] als Ausdruck einer politischen Zielsetzung zu verstehen, als Ausdruck jenes Machtanspruchs [16], den der Welfe gegen den Staufer, Kaiser Friedrich I., Zeit seines Lebens erhob [17].

Spätere Epochen haben die profanen und sakralen Bauten der Welfenresidenz verändert. Wie es schwierig ist, einen Eindruck vom Ganzen der ursprünglichen Burganlage zu gewinnen, so wird auch die Vorstellung vom Inneren der Stiftskirche am Ende des 12. Jahrhunderts lückenhaft bleiben [18]. Ebenso unbeantwortet sind bisher die Fragen, in welchem Umfang der einige Tage vor Heinrichs des Löwen Tod ausgebrochene Brand [19] die Mauersubstanz beeinträchtigte und wie weit der Bau bis zu diesem Zeitpunkt gediehen war. Arnolds Bemerkung "quam (i. e. ecclesiam beati Blasii) tamen adversitatibus succedentibus ... ad libitum non consummavit" [20] läßt sich entweder auf unvollendete Teile der Kirche selbst oder auf ihre noch nicht vollständige Ausstattung beziehen.

Die Quellen berichten über das künstlerische Geschehen im Stift St. Blasii, soweit sie die devotio Heinrichs des Löwen als sein Erneuerer und Förderer hervorzuheben beabsichtigen.

Sie verweigern aber der kunsthistorischen Forschung hilfreiche Auskünfte über jene Zeugnisse der Architektur, der Plastik und der Malerei, die in den folgenden Jahrzehnten unter den Nachfolgern Herzog Heinrichs entstanden: die oberen Turmgeschosse und die Fenstererweiterung im ersten Langhausjoch, die Grabplatte für Heinrich und Mathilde, schließlich auch die Wandmalereien, denen sich diese Arbeit widmet.

II. Die Geschichte der Wandgemälde seit 1845

Im Jahre 1844 wurde eine Reparatur der barocken Orgel des Braunschweiger Domes notwendig. Aus diesem Anlaß entschloß man sich auch zu einer gründlichen Renovierung, da vorauszusehen war, "daß durch das Abnehmen der alten Orgel in der Domkirche hierselbst viel Staub entstehen, derselbe sich den Wänden, Pfeilern, Stühlen etc. mitteilen, und so das Reinigen, Ausbessern und Anstreichen des Innern der genannten Kirche wohl nicht zu umgehen sein werde." [1]. Im Verlauf dieser Arbeiten traten Anfang August 1845 an den Wänden des Chores Spuren von Malereien unter dem Kalkputz [2] hervor, die auf einen größeren Zyklus schließen ließen [3]. Durch einen Erlaß vom 29. August 1845 wurde der Galerie-Inspektor H. Brandes [4] vom Herzoglichen Braunschweigisch-Lüneburgischen Staatsministerium zunächst mit der systematischen Freilegung, später mit der Restaurierung der Wandgemälde beauftragt.

Mehr als hundertzwanzig Jahre sind seit jenen Tagen vergangen, da H. Brandes und sein Gehilfe H. Neumann die schützenden Kalkschichten entfernten. Von grundlegendem Wert sind deshalb die Angaben von H. Brandes [5] und C. Schnaase, die den Befund noch vor der Übermalung schildern. An vereinzelten Stellen seines Berichtes gibt H. Brandes folgende kurze Auskünfte:

a) ... "die Konturen der Gemälde waren fast durchweg noch so aufzufinden, daß unbedeutende Ergänzungen ausreichten, um einzelne unterbrochene Linien zu verbinden. Mehrere Figuren waren so gut erhalten, daß der Farbenauftrag und die ursprüngliche Behandlung der Malerei auf das Deutlichste zu erkennen war."

b) "Die sicheren Konturen, immer mit sehr flüssiger, roter, tintenartiger Farbe ausgeführt ..."

c) "Die alten Wandgemälde in unserem Dome sind al secco ... gemalt, nirgends fand sich ein Mörtelansatz, der eine Frescomanier hätte vermuten lassen."

Mit größerem Interesse am unberührten Zustand äußert sich C. Schnaase: [6] "Nur wer - wie der Verfasser dieses Buches -

die Bilder des südlichen Kreuzarmes von der Tünche befreit und, wenn auch beschädigt, doch noch vor der jetzigen Überarbeitung gesehen hat, kann einen Begriff von der ursprünglichen Formauffassung, der Farbe und der Wirkung der schönen ornamentalen Umrahmungen haben. Die Malereien bestanden in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise, mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge verletzt. Den Hintergrund bildete meistens ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten und der die Lokalfarben nicht herabdrückte, sondern ihnen Relief gab."

Eine wesentliche Ergänzung dieser Angaben bilden die noch erhaltenen Pausen [7] von H. Brandes. Seiner eigenen und den späteren Restaurierungen wie auch der vorliegenden Arbeit dienten sie als unersetzliche Unterlagen zur Bewahrung und Beurteilung der mittelalterlichen Umrisse. In Anbetracht des großen Maßstabs der Malereien einerseits und der feinen, für die Kopierung verwendeten Zeichenmittel andererseits wird man den Pausen eine weitgehend getreue Überlieferung der ursprünglichen Linienführung - abgesehen von den Gesichtszügen der Dargestellten, in denen sich die Hand des 19. Jahrhunderts verrät - zugestehen dürfen. Die an vielen Stellen nahezu lückenlos vorgefundenen Konturen bewahrten H. Brandes vor einer eingreifenden Verfälschung des Linienbestandes; wenig glücklich verfuhr er in seinem Bemühen, den Gemälden die farbliche Leuchtkraft wiederzugeben. Die deckenden Farben und die - inzwischen als niemals vorhanden nachgewiesene - Vergoldung von Heiligenscheinen, Gewandstücken und Architekturteilen erstickten die lebendigen Zeichnungen. Über die Zielsetzung seiner Restaurierung bemerkte Brandes: "Die Wandgemälde ... sind so wieder hergestellt, daß der ganze Inhalt ... wie ein redender Zeitgenosse uns entgegentritt. Es ist nichts versäumt worden, mit aller Pietät die Ursprünglichkeit der Bilder der Jetztzeit so nahe zu führen wie möglich, und ist das Prinzip innegehalten, die Gemälde so herzustellen, daß sie als gut erhaltene alte Bilder aus jener Zeit nun erscheinen." [8] Daß dieses Ziel auch in den Augen

zeitgenössischer Sachverständiger als nicht erreicht angesehen wurde, beweisen die oben zitierte Stellungnahme C. Schnaases wie auch die bedauernden Worte H.G. Hothos [9] und G.F. Waagens [10];

> "Leider sind diese Gemälde zusamt nach den alten Umrissen stumpf und schwer übermalt und im Ausdruck moderner."
>
> "Nicht minder wichtig (i. e. als das Deckenbild in St. Michael zu Hildesheim), aber leider durch eine ungeschickte Restauration ihres ursprünglichen Charakters großenteils beraubt, sind die Malereien ... des Doms zu Braunschweig."

In den späten siebziger Jahren zogen wiederum Handwerker und Maler im Braunschweiger Dom ein. Bei der Erneuerung des Verputzes im Langhaus wurden an den Pfeilern Heiligendarstellungen sichtbar [11]. Schon H. Brandes hatte sie bemerkt, jedoch einer Kopierung und Erhaltung nicht für würdig befunden, ebenso wie er den geringen Spuren von einzelnen Gestalten in der untersten Zone der Südwand des südlichen Querhausarmes kaum Aufmerksamkeit geschenkt hatte [12]. Größeres Aufsehen erregte die Freilegung einer mehrzeiligen lateinischen Inschrift am (von Westen gesehen) ersten nördlichen Arkadenpfeiler, mit der erstmals der Name des Künstlers, der "dieses gemalt hat", als 'Johan Wale' und in latinisierter Form als 'Johannes Gallicus' faßbar wurde. Wenn man auch zunächst nur zögernd dieses Dokument mit den benachbarten Pfeilerbildern in Zusammenhang bringen wollte, so gestattete ein späterer Fund, mit Sicherheit in Johan Wale sogar auch einen der maßgeblich an der Ausmalung der Ostpartien beteiligten Meister zu sehen.

Da die Spuren im Mittelschiff zu der Vermutung Anlaß gaben, daß einst auch dieses mit figürlichen Malereien ausgestattet war, glaubte A. Essenwein [13], "der Domkirche in ihrer Gesamterscheinung eine höhere, harmonische Übereinstimmung aller Teile geben zu müssen" und daß, "wenn auch die Gedanken in den einzelnen Teilen der alten Bilder eine gewisse Selbständigkeit hätten, doch darin nur eben die letzten Kapitel eines größeren Gesamtwerkes vorlägen, die einen

Anfang zu ihrer Erklärung nötig hätten, der sich im Geiste des Werkes komponieren ließe und gewiß nicht zu weit von den ehemals durchgeführten abweichen würde, wenn er auch vielleicht nicht vollständig damit zusammenstimme" [14]. Mit ähnlicher Auffassung hatte schon Brandes im nördlichen Querhausarm eigene Kompositionen zur Ergänzung des mittelalterlichen Zyklus hinzugefügt [15]. Am 10. Juni 1879 wurde A. Essenwein von der Herzoglichen Baudirektion mit der Ausführung seiner Vorschläge beauftragt, zu denen neben der Bemalung der Mittelschiffsgewölbe die Restaurierung der eben wiederentdeckten Pfeilerbilder gehörte.

H. Brandes hatte eine Eiweiß-Emulsion [16] als Bindemittel verwendet, die sich bald als wenig dauerhaft erwies, so daß der fortschreitende Verfall der Übermalung schon im Jahre 1895 eine erneute Überholung der Wandgemälde unumgänglich machte. In seinem Kostenanschlag verpflichtete sich der Herzogliche Hof-Dekorationsmaler A. Quensen [17] unter anderem zu folgenden Leistungen:

a) "Die sehr lose sitzende alte Malerei der nördlichen und südlichen Wand des Chorraumes bis zur Kämpferhöhe von Staub und Schmutz zu reinigen, mehrere Male zu fixieren, die oberen Flächen zum großen Teil in der Farbe zu erneuern, die unteren Flächen jedoch genau in der alten Weise auf neuen Putz zu malen."

b) "Die hiervon bereits vorhandenen Pausen auf Leinenshirting zu kleben und fehlende Teile zu erneuern."

c) "Die Wandflächen im südlichen Querschiff unterhalb des vorhandenen Bilderzyklus mit den Figuren der Apostel nach zum Teil vorhandenen Fragmenten zu schmücken, die Abside daselbst ebenfalls mit Figuren zu bemalen (und die Leibungen der Bögen)."

d) "Die alten Malereien an den Wänden daselbst bis zur Fenstersockelhöhe sauber von Staub und Schmutz zu reinigen, zu fixieren und zum großen Teil in der Farbe zu erneuern."

Doch in erster Linie galten die Unternehmungen von 1895 der Renovierung des Hohen Chores und seines Mobiliars: der Bema-

lung freier Wandflächen mit Teppichmustern, der farblichen Fassung und Vergoldung einzelner Architekturteile. Die hierbei verwendeten Ölwachs-Kasein-Farben, für die Anstreicherarbeiten noch eben geeignet, dienten A. Quensen bedauerlicherweise auch zur Erneuerung der Wandgemälde. Weniger von der Verantwortung gegenüber dem mittelalterlichen Bestand als dem Bestreben geleitet, die alten Malereien in der Farbgebung den übrigen renovierten Teilen zu unterwerfen und anzupassen, hob A. Quensen ihre Konturen in dicken, schwarzen Linien hervor, überdeckte die Bildhaut in der schweren Ölwachs-Kasein-Technik und festigte sie anschließend mit Wachslösung, die ein unaufhaltsames Verkrusten und Nachdunkeln der Farben hervorrief.

Angesichts dieser Verfallserscheinungen sahen die beiden letzten, dem zwanzigsten Jahrhundert angehörenden Restaurierungen ihre Hauptaufgabe in der Beseitigung der entstellenden Übermalungen aus dem vorausgegangenen Jahrhundert. Die vollkommene "Wiederherstellung" des Zustandes von 1845 war auch ihnen versagt, da einerseits eben die früheren Eingriffe und die jüngsten Kriegsschäden ihre nicht mehr zu behebenden Spuren hinterlassen hatten, andererseits die Beibehaltung der Brandes'schen Ergänzungen und die Schließung neuer Fehlstellen zugunsten eines harmonischen Gesamteindrucks gefordert worden war.

Die unter R. Curdt und O. Schulz von 1937 - 41 ausgeführten Arbeiten erstreckten sich zunächst auf die Malereien des Chores, der Vierung und der Langhauspfeiler. Nach dem Abwaschen der obersten Malschichten traten außer den Konturen auch erhebliche mittelalterliche Farbreste [18] hervor, die noch einen lebhaften Eindruck von der alten Farbgebung vermittelten. Darüber hinaus waren erstmalig Feststellungen möglich, die nicht nur die Originaltreue der Pausen von Brandes bewiesen, sondern auch dessen Angaben zum Befund erweiterten und neue Einblicke in die Arbeitsweise der beteiligten Hände gestatteten. Die Freilegung der schon erwähnten zweiten Künstlersignatur 'Joh. Wale' gehört ebenfalls zu den aufschlußreichen Ergebnissen dieser Rückgewinnungsversuche. Nicht mehr an allen Stellen zeigten sich die Konturen so deut-

lich wie einst den Augen ihrer Entdecker. Die in ihrer chemischen Wirkung schädlichen Übermalungsschichten hatten das Verblassen der schwarz-braunen Umrißlinien und die Zersetzung des Malgrundes verursacht, so daß man sich dort teilweise zur Aufgabe der unerheblichen Reste entschloß und einen neuen Putzbelag aufbrachte. Alle von dieser Restaurierung berührten Malereien wurden nach den Brandes'schen Pausen in Linienbestand und anhand der erhaltenen Spuren in der farblichen Fassung ergänzt. Über den Arbeitsablauf und dessen Resultate haben neben den anfangs erwähnten persönlichen Aufzeichnungen von R. Curdt und O. Schulz zwei bebilderte Berichte Rechenschaft gegeben [19].

Durch die Einwirkungen des letzten Krieges waren die Gewölbe und die oberen Mauerzonen schädigender Feuchtigkeit ausgesetzt, die stellenweise das Abblättern größerer Putzflächen herbeiführte. Die im Jahre 1952 begonnenen Sicherungsmaßnahmen standen unter der Leitung des Restaurators F. Herzig [20], dessen technischer Findigkeit und denkmalpflegerischer Geduld die Rettung der gefährdeten Teile zu verdanken ist. Mit diesem Unternehmen bot sich gleichzeitig die Gelegenheit, auch die Wände im südlichen Querhausarm von den Übermalungen des 19. Jahrhunderts zu befreien. Ein Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege empfahl hierfür die mechanische Methode, d.h. millimeterweises Absplittern der Malschichten mit Hilfe kleiner Messer. Dabei erwiesen sich die Umrisse auf den oberen Wandflächen im Gegensatz zu denen auf den untersten, die durch aufsteigende Bodenfeuchtigkeit verdorben worden waren, als nahezu vollkommen erhalten. Da einige der Brandes'schen Pausen, teilweise eben diese Partien betreffend, verschollen sind, beseitigte der hervorragende Zustand die Unsicherheit in der Beantwortung der Frage nach altem Bestand und jüngerer Zutat. Brandes' Bemerkung über die Maltechnik fand sich hier, wie auch schon in den Gemälden des Chores und der Vierung, bestätigt: "Die Feststellung der Originalfarben in den Trockenrissen des Malgrundputzes beweist, daß es sich ... um Secco-Malerei handelt, die aber bei Langwierigkeit des Abbindeprozesses, wie in diesem Fall, zu freskoähnlicher Verbindung zwischen

Pigment und Kalkputz führen kann. Dieser Befund erklärt ... die Widerstandsfähigkeit der originalen Malerei den nachfolgenden Tünchungen und Restaurierungen gegenüber ..." [21]. Wie der vorausgegangene stellte dieser letzte Wiederherstellungsversuch "einen Kompromiß zwischen Erhaltung und Ergänzung" [22] dar. Nach der Auffrischung verlorener Umrißlinien und Binnenzeichnungen wurde der Hintergrund der Bilder, dessen originaler Blauton noch in den Putzschwundrissen nachweisbar war, in Stricheltechnik eingefärbt, "die am verbindlichsten sich nicht nur ins zu 75 bis 80 Prozent originale farbige Gesamtbild einfügt, sondern auch als ästhetische notwendige Zutat unmißverständlich für den kritischen Betrachter erkennbar bleibt." [23]

III. Die Gemälde des Chorraumes

A Die Wurzel Jesse

Das Chorjoch des Braunschweiger Domes erhebt sich über einem Rechteck, das in nord-südlicher Richtung eine Breite von 8,60 m und in west-östlicher Richtung eine Tiefe von nur 8,00 m aufweist [1]. In Anlehnung an die Gewölbeform des Mittelschiffs [2] läßt sich die Überwölbung des Chores - ebenso wie die der Vierung und der Querhausarme - als Durchdringung zweier leicht spitzbogiger Tonnen auffassen. Deren Rückenlinien (oder Knickungslinien) verlaufen waagerecht in Höhe der Schildbogenscheitel. Die beiden Diagonalgrate lassen vier Kappen entstehen, die in ihren Mittelachsen durch die Knickungen der Tonnen halbiert werden, so daß sich das Gewölbesystem aus acht sphärischen Dreiecken zusammensetzt (s. Schema 1). Da die beiden Chorwände auf den Schmalseiten des Grundrechtecks fußen, die Ansätze für alle Gewölbeteile aber in gleicher Höhe (ca. 12,00 m) beginnen, verlaufen ihre Schildbogenlinien zur Erreichung der geforderten Scheitelhöhe steiler als die über den Langseiten (die von dem Apsisbogen und dem östlichen Vierungsbogen überspannt werden). In der Untersicht des Gewölbes tritt also die Knickung der Nord-Süd-Tonne stärker in Erscheinung.

Der Bildaufbau der Braunschweiger Wurzel Jesse [3] ist wesentlich von der Beschaffenheit des ihr zugewiesenen Ortes, des Chrogewölbes, bestimmt.

Die überwiegende Zahl der bekannten Beispiele dieses Themas aus dem 12. und 13. Jahrhundert folgt mit mehr oder weniger geringen Abwandlungen dem Schema des Wurzel-Jesse-Fensters im Saint-Denis [4]. Der Inhalt dieser Darstellung und die häufige Wahl ihrer Anwendung für die Füllung schmaler Fensterbahnen oder illuminierter L-Initialen des Liber Generationis formten eine Bildtradition, deren Gerüst die auf eine Vertikalachse gereihten Vorfahren Christi bilden. In Braunschweig boten weder das Format noch die vom Gewölbe bedingte Unterteilung und Krümmung des bereitstehenden Bildfeldes eine Möglichkeit für die unveränderte Übernahme dieses weit

verbreiteten Typs [5]. Das Verlangen nach einer ausführlichen Aufzählung der Ahnen Christi - und somit nach der Einbeziehung aller Gewölbeflächen - mußte sich auf eine Anordnung einrichten, die nicht auf eine Längsachse abgestimmt war, sondern den unterteilenden Diagonalgraten Rechnung trug und dabei alle Gewölbeteile zu einem einheitlichen Gesamtgefüge zusammenfaßte.

Die Komposition dieser Wurzel Jesse beruht auf der neutralen, ungerichteten Kreisform der hier verwendeten Medaillons. Diese Formen gestatteten die maximale Ausnutzung der Gewölbekappen bei gleichzeitiger Gewinnung einer Vielzahl von gegeneinander abgegrenzten Bildfeldern gleichen Charakters, wenn auch nicht gleicher Größe [6]. Innerhalb einer Kappe werden die Tonnenknickungen von den Malereien nicht berücksichtigt; als Symmetrieachsen bleiben sie für die Aufteilung bindend. Von der bildlichen Ausstattung wird also das Gewölbesystem einem Kreuzgratgewölbe gleichgesetzt. Jede der vier Kappen nimmt acht Vorfahren Christi (Ostkappe: sieben Vorfahren und zwei Engel) auf, die jeweils einem Medaillon oder einer Mandorla einbeschrieben sind. In jeder Achse stehen zwei übereinander (Ostkappe: nur die Mandorla mit Maria), während sich die anderen sechs zu je drei mit abnehmender Größe seitlich in die beiden Winkel zwischen Diagonalgrat und Schildbogen einfügen. Wie die Diagonalgrate und Tonnenscheitel, so streben auch die Medaillons in ihrer pyramidenförmigen Anordnung innerhalb einer Kappe auf den Gewölbemittelpunkt zu (s. Schema 2).

Diesem System folgen ebenfalls die in den Medaillons Dargestellten, mit einer Ausnahme: Eine Sonderstellung von grundlegender Konsequenz nimmt Maria in der Ostkappe ein. Sie ist nicht von Osten her, sondern in Fortsetzung der Westkappen-Achse zu betrachten, so daß sie also über Jesse und David zu thronen scheint. Damit wird an dieser Stelle die zentripetale Ordnung durchbrochen zugunsten der inhaltlich vorrangigen Abfolge Jesse-David-Maria, deren Ausrichtung von West nach Ost durch die Orte zweier anderer Darstellungen festgelegt ist. Die dem Chorgewölbe zugewandte Schildbogenfläche des östlichen Vierungsbogens zeigt den Sündenfall. Für die

zerstörten Malereien der Hauptapsis-Kalotte ist das Bild des thronenden Christus vorauszusetzen [7]. Wie im Hildesheimer Deckenbild oder im Glasfenster von Legden/Westfalen (s.u.) vermitteln Jesse und seine Nachfahren zwischen dem ersten Elternpaar und dem Erlöser.

Die Gruppe Jesse-David-Maria (Nr. 1-3), gleichsam eine Kurzfassung des ganzen Themas, wird von den übrigen Ahnen Christi begleitet und erweitert. Wie Maria und David sind die beiden ersten Könige der Nord- und Südkappe (Nr.4 und 5) von einer Mandorla gerahmt. Um die vier Mandorlen (Nr. 2 - 5) gruppieren sich acht Medaillons (Nr. 6 - 13) mit thronenden Königen. Auf diese folgen zehn weitere geringeren Durchmessers (Nr. 14 - 23) mit Halbfiguren, die mit Ausnahme des in Medaillon Nr. 21 Dargestellten ebenfalls gekrönt sind. Den Abschluß gegen die äußersten Kappenwinkel bilden die acht kleinsten Medaillons (Nr. 24 - 31) mit den Büstenbildern der restlichen der 31 dargestellten Vorfahren, von denen wiederum drei (Nr. 25, 27 und 28) durch Krone und Szepter als Könige gekennzeichnet sind.

Die beiden Engel (Nr. 3A und 3B) stehen in engster Verbindung mit der thronenden Maria [8]. Als Abgesandte des Himmels, sich 'von oben' herabneigend, sind sie wie die Muttergottes selbst in die dominierende West-Ost-Richtung einzuordnen und zusammen mit ihr abzulesen.

Wenn auch Beziehungen zum Sündenfall auf der einen und zur Maiestas Domini auf der anderen Seite bestehen, so ist die Darstellung des Chorgewölbes doch nicht nur hinsichtlich ihrer Komposition ein in sich abgeschlossener Komplex. Es scheint, als sei neben dem Hauptthema noch ein zweiter Gedanke verfolgt, der auch die inhaltliche Geschlossenheit dieses Abschnittes beherrscht. Unter den Ahnen Christi nimmt Maria einen bevorzugten Platz ein. Auf sie wird der Blick durch die vergrößerte Mandorla und die begleitenden Engel gezogen. Die thronenden Könige der Medaillons Nr. 6 - 13 wenden sich einerseits paarweise über die Diagonalgrate hinweg einander zu und deuten andererseits mit ihren Köpfen und Händen auf das Zentrum. Sie schließen sich mit den beiden Engeln zu einem Kreis zusammen, in dessen - wenn auch

nicht geometrischem - Mittelpunkt die gekrönte Maria thront. Jesse, weder mit seiner Körperachse auf diesen Punkt gerichtet, noch einem Medaillon einbeschrieben, ordnet sich dieser Gruppe nicht ein. Wenn sich die Darstellung des Chorgewölbes noch unter einem anderen Aspekt als unter dem Thema 'Stammbaum Christi' betrachten läßt, dann unter dem der Verherrlichung Mariens als Himmelskönigin, als Königin der Könige. So würde sie nicht nur als innerhalb der Genealogie zwischen Jesse und Christus vermittelndes Glied auftreten, sondern in sich selbst den Höhepunkt und Akzent des ganzen Gewölbebildes tragen. Damit scheint hier der gleiche Gedanke anzuklingen wie in den Glasfenstern der Nord-Rose von Chartres. In deren Zentrum thront Maria mit dem Kinde. Die Muttergottes ist mit Lilienszepter und Krone ausgestattet. Zwölf radial angeordnete Könige aus dem Stamme Juda weisen auch dort durch ihre Gesten und Blicke auf die vornehmste Königin ihres Geschlechts [9].

Den Vorfahren Christi sind keine Namen beigegeben. Nur Jesse, Maria und der mit einer Leier versehene David treten aus der Zahl der Unbenannten erkennbar hervor. Deshalb bleibt die Frage offen, welche der Vorfahren dargestellt und unter welchem Gesichtspunkt sie ausgewählt sind [10]. Der bei Matth. 1,1-16 aufgeführte Stammbaum zählt von Jesse bis Joseph bzw. Maria 28 Ahnen, während hier 31 Platz finden. Davon tragen 23 (hinzukommt die gekrönte Maria) Szepter und Krone, also eine höhere Anzahl als die der historischen Könige des Stammes Juda. Selbst der von E. Mâle angebotene Ausweg, in allen Vorfahren Christi Mitglieder eines königlichen Geschlechts zu sehen und deshalb ihnen allen Szepter und Krone zuzubilligen, kann für die Braunschweiger Wurzel Jesse nicht in Anspruch genommen werden, da hier nicht konsequent alle Dargestellten mit diesen Insignien ausgezeichnet sind [11]. Weder spezifische Kopfbedeckungen noch Schriftbänder mit Textzitaten tragen zu ihrer Charakterisierung bei. In Anlehnung an Beispiele gleichen Themas aber ist man geneigt, sie für Propheten zu halten.

Weiterhin fällt auf, daß neben Jesse, David, Maria und den beiden Engeln nur der in Medaillon Nr. 10 thronende König

von einem Nimbus umgeben ist. Es liegt nahe, in ihm Salomon zu sehen, obwohl man ihn in der näheren Umgebung Mariens, in einer der Mandorlen (Nr. 4 oder 5) suchen würde, unter denen der bärtige König von Mandorla Nr. 4 mehr dem Typ des weisen Richters entspricht [12].

Die Mandorlen und Medaillons mit den thronenden Königen (Nr. 2 - 13) bieten sich zu einem Vergleich mit zeitgenössischen Siegeln an. Beiden gemeinsam sind die runden oder ovalen Rahmungen der Bildflächen. Auch stilgebundene Einzelformen an den Thronen, besonders an den Thronlehnen, lassen sich hier wie dort übereinstimmend nachweisen. David und Maria entsprechen in ihren strengen Frontalansichten den auf den Siegeln abgebildeten Herrschern. Diese heraldische Monumentalität wird aber von den meisten der übrigen Ahnen nicht geteilt. Ihre Oberkörper und Unterkörper sind häufig kontrapostisch gegeneinander gedreht. Die Seitenwendungen ihrer Köpfe und ihre ausgreifenden Gesten geben ihnen eine Bewegtheit, durch die ihre Körperachsen gegen die Vertikalachsen der frontal gegebenen Throne schräg verschoben werden. Der Thron ist hier nicht so sehr herrscherliches Symbol als vielmehr nur Sitzfläche für einen heftiger agierenden Körper. Nicht wie auf den Siegeln sind die Dargestellten isoliert und unabhängig, sondern nach Inhalt und Komposition des ganzen Gewölbebildes aufeinander bezogen und in ihren Gebärden ohne die benachbarten Personen nicht verständlich. Ihr Motivschatz entstammt den Typen thronender Herrscher, die in ähnlichem Zusammenhang miteinander stehen wie in der erwähnten Chartreser Nord-Rose oder in mehrfigurigen Szenen auftreten, in denen sie befehlend oder richtend den Umstehenden zugewendet sind (s.u.).

Hinsichtlich ihrer Haltung, Gestik und Gewandung läßt sich den thronenden Vorfahren eine Reihe von Denkmälern aus dem Bereich der Glas- und Buchmalerei an die Seite stellen. Zunächst zu nennen sind die beiden Darstellungen des Landpflegers Lysias aus den Scheiben mit der Legende der Hll. Cosmas und Damian in der Goslarer Marktkirche, die in die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert werden [13]. Auf der einen ist Lysias neben einem Götzenbild thronend abgebildet. Über

seine gekreuzten Schienbeine fällt der Mantel, dessen unterster Zipfel seitlich ausschwingt und spitzgratig nach außen absteht, während sich die übrigen Linien des Außenkonturs und der Binnenzeichnung mehr den Körperformen anpassen. Das auffällige Gewandmotiv und die Beinhaltung kehren in ebenso starker Ausprägung bei den Königen der Medaillons Nr. 4, 8, 10 und 13 wieder. Die Krone des Landpflegers setzt sich aus einem Reif und mehreren eckigen Plättchen zusammen. Ihr entsprechen die Kronen der Könige in den Medaillons Nr. 19 und 22, auf deren oberem Rand noch Kugeln und lilienförmige Zierstücke alternierend aufgesetzt sind [14]. Die zweite Scheibe gibt Lysias im Hintergrund einer Marterszene wieder. Mit dem Kopf ist er nach rechts einem Berater zugewendet, dagegen dreht sich sein Oberkörper scharf nach links. In gleicher Richtung streckt er seinen linken Arm schräg nach oben, der die rechte Schulter und den mit der rechten Hand gehaltenen Szepterstab überschneidet. Mit gleich heftiger Drehung und Verschränkung - doch hier im Gegensinn - wendet sich der König von Medaillon Nr. 11 der Gewölbemitte zu [15].

Das ebenfalls in die Jahrhundertmitte datierte mittlere Chorfenster des Meißener Domes [16] zeigt Christus als Weltenrichter und sechs übereinander aufgereihte Könige des Stammes Juda, denen zu Füßen je zwei Prophetenbüsten beigeordnet sind. Hinter den Thronen und reich verzierten Baldachinarchitekturen wächst belaubtes Astwerk empor, das die Dargestellten zu Mitgliedern eines Stammbaumes verbindet. Obwohl sie hier alle frontal gesehen sind und deshalb in höherem Maße königliche Würde ausdrücken, ist ihnen doch innerhalb dieser Grenzen ein Spielraum für ihre Beweglichkeit vergönnt. Es wechseln nicht nur die Formen der Kronen, Szepter, Gewänder und Thronsessel; auch die Gesichter, die Handhabung der Attribute und die Sitzmotive sind variiert. Wie in Braunschweig tritt jeder der Könige als selbständige Persönlichkeit hervor, an der Alter und Temperament ablesbar sind. Der als 'Ioram' Bezeichnete stützt den rechten Arm auf seinen rechten Oberschenkel und hält gleichzeitig ein Szepter; dabei wird der Oberarm und der Ellenbogen in die Bildfläche gedreht. Diese Haltung und die gekreuzten Beine hat er mit

dem König in Medaillon Nr. 8 gemeinsam. Vergleichbar ist auch König Asa, der sich mit seinem linken Arm auf die Seitenwand des Thrones lehnt und wie der König von Medaillon Nr. 10 in auffällige Schräglage zur Vertikalachse des Bildes gerät [17].

Außerhalb der von A. Haseloff in seiner 'thüringisch-sächsischen Malerschule' erfaßten Handschriften stehen einige Manuskripte, um deren Einordnung sich A. Stange [18] bemüht hat. Wenn sich deren Miniaturen auch nicht so eng untereinander und mit denen der Haseloff'schen Malerschule zusammenschließen, weisen sie sich doch als Arbeiten eben dieses Kunstkreises aus. Ein nach Umfang und Qualität hervorragendes Werk bietet die dreibändige Hamburger Bibel in Kopenhagen [19], die nach einem Vermerk des Schreibers im Jahre 1255 vollendet wurde. Die wiederholten Darstellungen König Salomons (Band II, fol.52^{recto}, 62^{verso}, 66^{verso}), den Initialen P, U und O eingefügt und in dieser runden Rahmung den Medaillons vergleichbar, hat schon V.C. Habicht [20] mit den Braunschweiger Königen in Verbindung gebracht. Der auf fol.52^{recto} dargestellte Salomon [21] ist mit einem Mantel angetan, der über der Brust mit einer Brosche zusammengehalten wird. Die Säume ziehen sich zu den Armbeugen hin, treten hinter den Unterarmen hervor, schwingen zum Schoß ein und fallen dann in zackigen Stufen an den Seiten herab. So wird nur der äußere Kontur der Gestalt vom Mantel eingefaßt und der Blick auf das mit waagerechten und senkrechten Borten verzierte Kleid freigegeben. Gleiches läßt sich mit geringen Abweichungen mehrfach an den Königen in Braunschweig beobachten. Die Mäntel legen sich locker über die eng und straff am Körper anliegenden Kleider und bilden eine zweite Hülle, die der ganzen Gestalt reliefartige Plastizität verleiht. In diesem Zusammenhang ist die bisher kaum beachtete Bibel MSCR 1 in der Braunschweiger Stadtbibliothek [22] zu erwähnen. Der Perserkönig Cyrus (fol. 116^{verso}; Initiale U) läßt sich mit seiner Gewandung an den König in Medaillon Nr. 6 anschließen; der sich auf dem linken Knie stauende Mantel des musizierenden David (fol. 166^{recto}; Initiale D) kehrt in sehr ähnlicher Drapierung bei den Königen Nr. 2 - 5 und 9 wieder. Die Darstellung

des Cyrus scheint in direkter Abhängigkeit von der des Salomon im Hildesheimer Deckenbild (Sommer, Abb. 119) entstanden zu sein [23]. Abgesehen von der differenzierteren Faltengebung des qualitätvolleren Vorbildes nimmt die Gestalt des Perserkönigs alle Motive wieder auf: das geschwungene, diagonal ansteigende Schriftband, die Stellung der Füße, die Fingerhaltung an beiden Händen und schließlich die Drapierung des Mantels, wie sie schon für den Salomon der Hamburger Bibel und einige der Braunschweiger Könige beschrieben wurde.

An dieser Stelle erheben sich die Fragen, in welche Zeit die Hildesheimer Deckenmalereien zu datieren sind und in welchem Umfang sie als Darstellung gleichen Themas beeinflussend auf den Meister der Braunschweiger Wurzel Jesse gewirkt haben. Den Argumenten J. Sommers für eine Bestimmung "um 1200" [24] vermag man wegen der engen Verbindungen mit dem Goslarer Evangeliar [25], dem Wolfenbüttler Musterbuch und anderen Handschriften (s.u.) nicht zu folgen und wird mit R. Kroos [26] weiterhin die Wende vom vierten zum fünften Jahrzehnt vorschlagen dürfen. Selbst die bei der letzten Restaurierung aufgedeckte weichere Gewandbehandlung, die J. Sommer für seine Frühdatierung ins Feld führt, spricht nicht gegen die Spätdatierung, eher für die Zugehörigkeit zu einer Reihe von Denkmälern, die den scharfbrüchigen Zackenstil der ersten [27] Haseloff-Reihe schon überwunden oder weniger stark unter seinem Einfluß gestanden hatten.

Zu ihnen gehört die Handschrift Ms. 11,2° in Kopenhagen [28]. Ihre vier Vollbilder mit den Evangelisten stehen hinsichtlich der Modellierung der Gesichter und der Faltengebung der Gewänder dem Deckenbild sehr nahe und teilen mit ihm auch die gleiche Qualitätsstufe. Wie dort wechseln weich fließende Stoffbahnen und glatte, runde Konturen mit unmotiviert straffen und starren Faltenlinien ab. Einerseits bleibt das Volumen der Leiber überall spürbar, andererseits zeigen die Gewänder nur geringe Schmiegsamkeit an den Stellen, an denen sie von den Körperteilen nicht mehr ausgefüllt werden, ohne jedoch spröde und splitterig zu wirken wie die der ersten Haseloff-Reihe. Vergleicht man den in Dreiviertelansicht gegebenen Kopf des Markus (fol. 43^{recto}; Mackeprang/Madsen,

Taf. 40) mit dem des Propheten Sacharja [29] (Sommer, Taf. B 38), so fallen Übereinstimmungen in der Zeichnung der Ohren und der Nackenlinie auf, die für eine unmittelbare Zusammengehörigkeit der beiden Denkmäler sprechen [30]. Dort, wo der untere Rand des Bartes das Ohr trifft, schwingt die Halslinie leicht nach außen und verursacht eine Verdickung der oberen Halspartie. Diese Einzelheit läßt sich an Matthäus (fol. 9^{verso}; Mackeprang/Madsen, Taf. 39) und mehreren Gestalten in der Decke (Sommer, Taf. B6, 28, 37, 42, 43 und 61) verfolgen. Die Ornamentik der den Evangelistenbildern beigefügten Initialen hat A. Stange mit den Rankenspiralen des zwischen 1230 und 1240 anzusetzenden Goslarer Evangelisten in Zusammenhang gebracht und betrachtet die Kopenhagener Handschrift als "nicht viel vor 1230 und eher danach" [31] entstanden.

Im Braunschweiger Perikopenbuch MA 56, von A. Stange [32] um 1240 und von R. Kroos [33] unter Berücksichtigung der Hamburger Bibel von 1255 in die Jahrhundertmitte datiert, ergeben sich Berührungspunkte sowohl mit der Hildesheimer Decke als auch mit dem eben behandelten Kopenhagener Manuskript. Die Nadelöhr-Falten am Gesäß und Oberschenkel des Lukas in MA 56 (fol. 121^{recto}), die hauptsächlich der Belebung der Binnenzeichnung dienen und kaum Auswirkung auf den Außenkontur haben, kehren in gleicher Funktion an der Schulterpartie des Johannes im Kopenhagener Ms. 11,2° (fol. 106^{recto}; Mackeprang/Madsen, Taf. 42) wieder [34]. J. Sommer [35] widersprechend wird man den Markus von MA 56 (fol. 116^{verso}; Sommer, Abb. 91) und den Markus des Goslarer Evangeliars [36] (Goldschmidt, Taf. 4 und Sommer, Abb. 90) mit den thronenden Königen und der Maria des Deckenbildes (Sommer, Abb. 119, 120 und 191) zusammen sehen müssen. Der mehrfach getreppte, spitzige Faltensturz, der vom Schoß herunter zwischen die gespreizten Beine fällt, ist in dieser Ausprägung nur jenen Arbeiten eigen, die in die letzten Jahre der ersten Jahrhunderthälfte zu datieren sind. Eine Bestätigung erfährt diese Auffassung durch die in ähnlicher Weise zu charakterisierende Gewandung des thronenden Christus auf der Patene des Kelches von Schröttersburg, ein niedersächsisches Werk, das E. Meyer [37] nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern

auch anhand der namentlich benannten Stifter für die Zeit kurz nach 1248 in Anspruch genommen hat.

Unter die Künstler jener eben besprochenen Denkmälergruppe ist auch der Meister des Hildesheimer Deckenbildes einzureihen. Wie das Goslarer Evangeliar ist auch sein Werk weitgehend vom Wolfenbüttler Musterbuch angeregt, das zwischen 1230 und 1240 [38] von einer aus diesem Werkstattkreis stammenden Hand nach einer byzantinischen Vorlage angefertigt wurde.

Eine Gegenüberstellung der Braunschweiger Wurzel Jesse-Bildes mit dem um einige Jahre älteren in der Hildesheimer Michaelskirche führt nicht zu einheitlichen Ergebnissen. Sieht man von der Komposition ab, deren unterschiedlicher Aufbau durch die Bildflächen bedingt ist, so lassen sich bei einigen der Vorfahren motivische und stilistische Parallelen feststellen; die meisten dagegen entziehen sich einem Vergleich und scheinen anderen Einflüssen zu folgen. In eine Reihe zu stellen sind Symeon und Mose (Sommer, Taf. B64 und 83) auf der einen Seite, Jesse und der König in Mandorla Nr. 4 auf der anderen. Deren Mäntel sind nach Art eines Maphorions über den Kopf gezogen. Etwas weniger schmiegsam legen sich - bei einem Blick auf die Brandes'schen Pausen, die für alle Dargestellten mit Ausnahme der des Königs von Medaillon Nr. 18 überliefert sind - die Tücher um die Braunschweiger Köpfe. Sehr verwandt sind Symeon und Jesse in der Gliederung des Gesichtes, in der Bartzeichnung und nicht zuletzt in der auffällig ähnlichen Fingerhaltung ihrer rechten Hände. Aus der Gruppe der halbfigurigen Könige sei der des Medaillons Nr. 20 jenem König gegenübergestellt, der neben der linken Schulter des Josia (Sommer, Taf. B18) steht. Beiden gemeinsam ist das Motiv der Mantelschlinge, die sich unter der Achsel hervorzieht und über den angewinkelten Unterarm fällt [39]. Damit sind die tragfähigen Vergleichsmöglichkeiten erschöpft. Die thronenden Könige der beiden Denkmäler bieten abgesehen von nebensächlichen Übereinstimmungen in kostümgeschichtlichen Einzelheiten (Broschen, Schmuckborten, Schuhen) keinen Anlaß, die Braunschweiger in unmittelbarer Nachfolge der Hildesheimer zu sehen. Selbst wenn man die

lebhafte Gestik der Braunschweiger Könige als thematisch und kompositionell gebunden voraussetzt, wird man ihnen trotzdem eine andere Mentalität und eine größere Bewegtheit zugestehen müssen, die von den bisweilen sich verselbständigenden Gewändern begleitet und gesteigert wird.

Daß der Meister der Malereien im Chorgewölbe noch anderen Vorlagen verpflichtet war, zeigt die Darstellung des auf dem Lager hingestreckten Jesse. Sie gehört einer ikonographischen Tradition an, die sich von der des Hildesheimer Gegenstückes und der von J. Sommer zusammengetragenen deutschen Beispiele unterscheidet. Der Stammvater liegt nicht auf dem Rücken. Sein aufgerichteter Oberkörper ist gegen den Unterkörper stark gedreht und stützt sich auf die beiden Ellenbogen bzw. Unterarme. In dieser Haltung folgt er älteren französischen Darstellungen wie zum Beispiel denen im Ingeborg-Psalter (fol. 14^{verso}) in Chantilly und in den Glasfenstern von Chartres und Le Mans [40]. Der über den Kopf gezogene Mantel begegnet wieder in Le Mans und in zwei Jesse-Bildern einer Handschrift aus der Sainte Chapelle [41]. In dem Jesse der Hamburger Bibel (Band III, fol. 44^{recto}) wird dieser Typ wiederaufgenommen. Mit dem in den Mantelbausch eingebundenen linken Arm und der straffen Saumbahn, die sich vom Ohr zum linken Handgelenk spannt, bildet er für die Braunschweiger Darstellung das nächste Vergleichsbeispiel [42].

Hier bisher unerwähnt blieben die Wandmalereien der Maria-Magdalenen-Kapelle im Kloster Marienberg zu Helmstedt [43], die schon von J. Gerhardt [44] und erneut von R. Kroos [45] mit denen des Braunschweiger Domes in Zusammenhang gebracht wurden. Sie sind sowohl einer Übertünchung in der Barockzeit als auch einer Übermalung im 19. Jahrhundert entgangen, so daß sie in der Unberührtheit ihrer nahezu vollständig erhaltenen Zeichnung und der an vielen Stellen noch erkennbaren Farbspuren ein seltenes Dokument darstellen. Der stilistische Befund legt es nahe, ihre Entstehung mit der Weihe von 1256 in Verbindung zu bringen. In vielen Einzelheiten sind die Helmstedter Wandgemälde den Braunschweigern so verwandt wie keines der bisher herangezogenen Vergleichsbeispiele. Die Gewänder umhüllen die Außenkonturen der Oberkörper mit

straffen, sicheren Linien. Da, wo Gestik und Bewegung vorherrschen, entstehen langgezogene Falten- und Saumlinien, die bisweilen ohne Unterbrechung über mehrere Körperpartien hinweg herabfallen und wie scharfe Splitter in die Figur von unten hineinragen, ähnlich den Königen in den Medaillons Nr. 5, 9 und 12. Bei der Maria in der Marienkrönung sowie bei den beiden begleitenden Heiligen Magdalena und Margareta stauen sich die Mantelsäume am Boden zu einem Gewirr kleinteiliger Falten, das die Füße in weitem Umkreis umgibt und die Beinstellung verschleiert. Diese Beobachtung trifft ebenso auf die untere Mantelpartie der thronenden Madonna in Braunschweig (Nr. 3) zu. Die runden Rückenlehnen mit den seitlichen Thronpfosten und deren obere Zierstücke gleichen denen in den Medaillons Nr. 2, 3, 9 und 12. Der Engel zu Füßen Christi zeigt die über seinen linken Unterarm fallende Gewandschlinge mit der Nadelöhr-Falte in einer runden und weichen Linienführung, wie sie schon an dem Hildesheimer Deckenbild (Sommer, Taf. B18 und 63) und bei dem König in Medaillon Nr. 20 aufgefallen war. Schließlich ist noch auf die Flügel der Engel hinzuweisen, die durch eine spezifische Gliederung gekennzeichnet sind. An ihren unteren Rändern treten rechteckige Flächen hervor, die, der Rhythmisierung der schmalen Deckfedern folgend, sich treppenförmig abstufen und sich wie Schuppen überlappen. Diese Eigenheit [46] teilen die Helmstedter Wandmalereien mit denen in Braunschweig sowie mit der Hamburger Bibel von 1255 (Band I, fol. 5^{verso}, fol. 68^{recto}; Band II, fol. 209^{recto}) und dem von A. Stange [47] um 1240 - 1250 datierten Altaraufsatz aus der Ägidienkirche in Quedlinburg. Nicht nur darin, sondern auch in der Ausprägung des Gewandstils und in vielen ikonographischen Details schließen sich diese Denkmäler mit Teilen der Braunschweiger Wandmalereien engstens zusammen. Sie werden deshalb öfter anzuführen sein wie auch die anfangs erwähnten Glasfenster der Goslarer Marktkirche, die sich nach H. Wentzel [48] mit der eben genannten Altartafel aus Quedlinburg in e i n e n Werkstatt-Kreis stellen lassen.

Die belaubten Ranken, welche die Vorfahren Christi untereinander verbinden, heben sich mit ihrem kräftigen Grünton von

dem hellroten Untergrund und dem hellblauen Fond der Medaillons ab. Der Dreiklang Rot-Blau-Grün scheint von dem Hildesheimer Deckenbild übernommen, in dem diese Farben mit der gleichen Verteilung verwendet sind. Dagegen bietet das fleischige Rankenwerk von Hildesheim [49], in dem Zweig und Blatt ohne Trennung ineinander übergehen, keine Vergleichsmöglichkeit mit den eher dürren Ornamentspiralen in Braunschweig. Dem Betrachter des Chorgewölbes werden einige Unregelmäßigkeiten nicht entgehen:

a) Die Blattbildungen in der Westkappe unterscheiden sich von denen der übrigen Gewölbefelder. Sie sind dreiteilig und gezahnt, während die anderen meistens fünfteilig, seltener herzförmig, gegliedert sind und glatte, geschwungene Ränder zeigen. Beide Formen sind in den Grisaille-Fenstern des Kreuzganges in Kloster Loccum [50] vertreten.

b) Der Durchmesser des Medaillons Nr. 21 ist kleiner als der des entsprechenden Medaillons Nr. 16 in der gegenüberliegenden Nordkappe, obwohl der Platz für einen größeren Umfang vorhanden gewesen wäre.

B Der Sündenfall

In der Mitte der sichelförmigen Schildfläche über dem östlichen Vierungsbogen ist der Sündenfall des ersten Elternpaares dargestellt (s. Schema 3). Wegen der geringen Höhe des Bildfeldes und des gegenüber den übrigen Malereien zu wahrenden Größenmaßstabs wurden Adam und Eva nur als Halbfiguren gegeben; der gedrungene Stamm des Baumes erhebt sich erst mit seinem Wurzelfuß vom unteren Bildrand. H. Brandes fand abgesehen von den Außenkonturen nur die Zeichnungen in den Gesichtern des anthropomorphen Schlangenkopfes und der linken Gestalt sowie die Gliederung der Baumkrone vor. Die lückenhafte Überlieferung gestattet keine endgültige Entscheidung in der Frage, welcher der Dargestellten als Adam und welcher als Eva zu bezeichnen ist:

Die Hildesheimer Decke (Sommer, Abb. 68), der Berliner Psalter 78 A 7 [1], der Trierer Cod. 141 [2] (Sommer, Abb. 72) und die Hamburger Bibel (Band I, fol. 5^{verso}) [3] zeigen Eva auf der rechten Seite. In diesen Beispielen ist sie entweder durch die Hervorhebung ihrer Brüste kenntlich gemacht oder gegenüber dem durch einen Bart charakterisierten Adam benennbar. Wie die Hildesheimer Eva führt auch in der Braunschweiger Szene die rechte Figur mit ihrer rechten Hand eine Frucht zum Munde, im Berliner Ms. 78 A 7 dagegen mit der linken. Der Schlangenkopf ist im Deckenbild, im Glasfenster von Legden/Westfalen (Sommer, Abb. 69) und im Trierer Cod. 141 der Menschenmutter zugewendet. Wenn man also die rechte Gestalt für Eva in Anspruch nimmt - und damit die in der Brandes'schen Übermalung gebotene Lösung anerkennt -, dann würde sich die Schlange hier dem Adam zuwenden. Hierfür bietet nur das kleine Medaillon mit dem Sündenfall in der Hamburger Bibel eine Parallele. Vertauscht man aber in einer Gegenprobe die Namen und bezeichnet die rechte Person als Adam, so läßt sich wiederum ein Gegenstück finden, das zwar nicht dem niedersächsischen Kunstkreis entstammt, sich aber mit dieser hypothetischen Gruppierung weitgehend deckt. Der sog. Psalter der Bianca von Kastilien und des Heiligen Ludwig in Paris [4] bildet die Eva links, den Adam rechts des Baumes ab. Wie die rechte Gestalt in Braunschweig führt auch Adam den Apfel zum

Mund, und wie die linke Gestalt nimmt Eva eine Frucht von der Schlange entgegen, die sich überredend an sie wendet. Für die zweite Deutung wäre also ein Vorbild mit einer Anordnung wie in dem Pariser Psalter vorauszusetzen; für die erste ist ein zeitgleiches, niedersächsisches Beispiel belegbar: die Szene des Sündenfalls in der Hamburger Bibel von 1255.

Der Verstoß gegen das Gebot und dessen unmittelbare Folge sind in einem geschildert: "Da gingen beider Augen auf, und sie erkannten, daß sie nackt waren. Sie hefteten Feigenlaub zusammen und machten sich Schürzen daraus (Gen. 3,7)." Die nicht selten anzutreffende Verknüpfung dieser aufeinander folgenden Gedankenkomplexe (Legden) ist in den Sündenfall-Szenen der Hildesheimer Decke, des Berliner Ms. 78 A 7, der Hamburger Bibel und des Pariser Psalters unterlassen. Eva reicht Adam einen 'Apfel' zu. Mit dieser Gebärde, die eine Verbindung zwischen den Stammeltern herstellt, tritt die Gemeinsamkeit bei der Übertretung des Gebotes deutlicher hervor. Das Motiv entfällt in der Braunschweiger Darstellung zugunsten des zweiten Gedankens. Während die beiden Sünder noch die verbotene Frucht kosten, bedecken sie schon ihre Blöße mit dem Feigenblatt.

Die Formen der Blätter und Früchte in der Baumkrone sowie die starke Verdickung der unteren Stammpartie haben ihr Pendant im Psalter 78 A 7; die zu ergänzende Binnenzeichnung des Feigenlaubes wird man den Szenen mit der Vertreibung im Wolfenbüttler Cod. Helmst. 515 (Sommer, Abb. 73; eine Schwesterhandschrift von Ms. 78 A 7) [5] oder in der Hamburger Bibel (Band I, fol. 5^{verso}) zu entnehmen haben.

Nach westlichen Vorbildern wurde der Schlange hier - wie im Ms. 78 A 7 und in der Hamburger Bibel - ein menschlicher Kopf verliehen, der die Gesichtszüge Evas widerspiegelt. Eine Erklärung für die Ähnlichkeit zwischen dem Verführer und der Verführten gibt Petrus Commestor in seinem Kommentar zur Genesis: "Elegit etiam quoddam genus serpentis, ut ait Beda, virgineum vultum habens, quia similia similibus applaudunt ..." [6]

C Die sieben Szenen aus dem Alten Testament

Die Schildflächen der beiden Chorwände werden von sieben alttestamentlichen Szenen eingenommen. Diese verteilen sich auf je zwei übereinander angeordnete Bildstreifen, deren Fußlinien in Höhe der Fensterbank bzw. der beginnenden Fensterrundung verlaufen. An jeder Wand entsteht ein oberes, tympanonähnliches Feld, in das der Rundbogen des Fensters von unten einschneidet, sowie zwei untere, die sich zu beiden Seiten des Fensters erstrecken und an den Außenflanken durch die Schildbogenlinien begrenzt sind (s. Schema 3).

Die Nordwand zeigt die Geschichte von Kain und Abel:

Das gemeinsame Opfer (AT,1) - Kain erschlägt Abel (AT,2) - Gottvater befragt Kain (AT,3).

Die Südwand gibt vier Szenen mit Moses und Abraham wieder:

Moses und der brennende Dornbusch (AT,4) - Die Erhöhung der ehernen Schlange (AT,5) - Abraham und die Drei Engel (AT,6) - Die Opferung Isaaks (AT,7) [1].
Für alle Darstellungen sind die Pausen überliefert.

Innerhalb dieser Szenen ist die Darstellung von zwei oder mehreren Personen verlangt, die zueinander in Beziehungen verschiedenen Charakters stehen. Der thematisch geforderten Spannung zwischen den jeweiligen Partnern trug der Maler Rechnung. Seine Gestalten agieren mit weit ausholenden Bewegungen, deuten seelische Erschütterung an und stehen sich mit ausdrucksvollen Gesten in Rede und Gegenrede gegenüber. Die Lebendigkeit wird durch die Art der Gewandgebung gesteigert. Fast alle Gestalten sind mit üppig bemessenen Mänteln und Kleidern umhüllt. Lose Gewandzipfel stehen entweder starr und ungebrochen schräg nach unten vom Körper ab oder flattern in geschmeidigen, kleinteiligen Wirbeln empor. Bisweilen sind die Mäntel so locker umgelegt, daß sie neben den eigentlichen Körperkonturen stellenweise noch eine zweite, begleitende Umrißlinie schaffen.

Kain und Abel rahmen das Medaillon mit dem in Halbfigur gegebenen Gottvater. Sie bringen ihre Opfergaben halb schreitend, halb kniend dar. Eine Miniatur dieses Themas enthält

die Gothaer Handschrift der Sächsischen Weltchronik [2], die der zweiten Jahrhunderthälfte angehört. Obwohl flüchtig und summarisch gezeichnet, spiegeln sich doch in dem abgewendeten Kopf Kains, in der weit ausfallenden Schrittstellung und in den mehrfachen Faltenbahnen an der Kniepartie einige Grundzüge wider, die auch die Braunschweiger Szene aufweist [3]. Die abstehenden Mantelumhänge, die der Schildbogenlinie angepaßt sind und den Körpern einen zweiten Hintergrund geben, begegnen mit gleicher Wirkung im Elisabeth-Psalter [4]: Das Herrscherpaar, besonders die Gestalt des Landgrafen Hermann, ist wie Kain und Abel im Knielauf-Schema verharrend und emporblickend gegeben.

Der dem mordenden Kain verliehene Figurentyp ist nicht nur an eine Darstellung dieses Themas gebunden. Je nach Charakter des mit beiden Händen geschwungenen Werkzeugs wird diese Gestalt zum Henker in einer Martyriumsszene, zum David, der den Bären tötet [5], oder zum Adam, der das Feld bestellt [6]. Der Tragaltar des Roger von Helmershausen in der Paderborner Franziskaner-Kirche bietet mit dem linken Schergen, der auf den Hl. Blasius einschlägt, ein älteres Vergleichsbeispiel. Die Szene der Steinigung von Cosmas und Damian in einer Scheibe der Goslarer Marktkirche zeigt den vordersten Steinwerfer in gleicher Haltung. Abgesehen von den fehlenden Gewandzipfeln in der Rückenlinie ist diese Gestalt nahezu deckungsgleich mit dem Kain der Mordszene. Ein weiteres Beispiel findet sich in der von R. Kroos um 1240 - 1250 datierten Wiener Handschrift S. n. 12760. Der linke Folterknecht in der Szene 'Geißelung Christi' wiederholt die Bewegung des Braunschweiger Kain; sogar die Schuhe, die Beinlinge und die Umrandungen an den Strümpfen haben hier ihr Gegenstück [8].

Für den Typ des unter den tödlichen Hieben zusammenbrechenden Abel gilt die gleiche Beobachtung wie für Kain. Die in die Knie gesunkene Gestalt hält die Hände abwehrend und schützend vor den Oberkörper. Aus niedersächsischem Bereich sei eine Miniatur in der Hamburger Bibel, die Erschlagung der Philister durch Samson (Band I, fol. 122^{recto}) [9], genannt. Während dort das Opfer seinem Widersacher den Rücken zukehrt, ist Abel dem Bruder zugewendet. Darin und in der teilweise

auffällig ähnlichen Gewanddrapierung kommt Abel dem enthaupteten Blasius auf dem Tragaltar des Roger nahe. Der über den linken Oberarm gezogene und dann frei flatternde Mantelsaum sowie der hinter dem rechten Schienbein herabhängende Zipfel sind beiden gemeinsam. Übereinstimmungen in der anatomischen Auffassung des Zusammenbrechenden ergeben sich mit dem gesteinigten Stephanus (wie auch mit der Haltung seines Peinigers) in dem Wolfenbüttler Cod. Helmst. 425 [10].

In der dritten Szene stehen sich Gottvater und Kain gegenüber. Gottvater entspricht im Typ dem eines Schöpfers aus Erschaffungsszenen, ebenso dem eines gebietenden, segnenden oder heilenden Christus. Weit schwieriger dagegen ist es, für den zur Rede gestellten Kain ein Vergleichsbeispiel im niedersächsischen Kunstkreis zu finden. Der in Trotz und Feigheit so überzeugend geschilderte Brudermörder gehört zu den eindrucksvollsten Darstellungen in den Braunschweiger Wandgemälden. Es sei auf die Miniatur gleichen Themas in der englischen Handschrift Cod. lat. 835 (fol. 9^{recto}) [11] in München hingewiesen, die dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört. In dem angewinkelten rechten Arm, dem ausgestreckten Zeigefinger und der Führung des Spruchbandes zeigt die Gestalt des Kain große Ähnlichkeit mit dem in Szene AT,3 [12]. Die Schrittstellung, die Gewandung und die Handhabung des nach oben geschwungenen Spruchbandes, das den Oberkörper überschneidet, rücken ihn in die Nähe der ganzfigurigen Propheten des Hildesheimer Deckenbildes. Dort ist keine Gestalt mit einem von Kopf bis Fuß übereinstimmenden Bewegungsmotiv nachweisbar, doch lassen sich an verschiedenen Propheten Elemente beobachten (Sommer, Taf. B30, 39 und 80), die in ihrer Summe an eine Entstehung des Kain unter Hildesheimer Einfluß denken lassen. Die kontrapostische Gegenbewegung von Ober- und Unterkörper, das Schreitmotiv und der zurückgewendete Kopf können also ebenso isolierten, nicht auf eine zweite Person bezogenen Figuren eigen sein. Doch mag als bemerkenswert erscheinen, daß zum Beispiel auch der vor dem Weib des Potiphar fliehende Joseph in der New Yorker Handschrift M. 638 (fol. 5^{recto}) [13] mit gleicher Haltung dargestellt ist wie Kain. In beiden Szenen stehen sich der Flüchtende auf der

einen und der lästige Verfolger auf der anderen Seite gegenüber [14].

Das oberste Feld der Chorsüdwand ist in zwei Szenen aufgeteilt. Im linken Segment kniet Moses vor dem brennenden Dornbusch, aus dem sich ihm Gottvater in Halbfigur zuwendet. Das rechte Segment zeigt die auf einem Pfahl erhöhte eherne Schlange zwischen Moses und einer Gruppe von Juden. Wie Kain und Abel an der Chornordwand fügt sich der kniende Moses in das Rund des Schildbogens ein. Die zweite Szene eignete sich thematisch weniger für das ihr zugewiesene Feld. Das Problem wurde durch die Wahl unterschiedlicher Größenverhältnisse gelöst, so daß die ikonographisch geforderte Judengruppe nur in kleinerem Maßstab und nur mit den Oberkörpern im rechten Zwickel des Bildfeldes Platz fand.

Die Gestalt des links stehenden Moses läßt sich in engem Zusammenhang mit der des Christus in der Szene der Berufung Petri im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 4) betrachten. Bei beiden wird das kontrapostische Standmotiv und die Gegenbewegung des Oberkörpers durch die Linienführung des Gewandes verunklärt. Die Faltenbahn, die sich von der rechten Schulter diagonal zum linken Fuß zieht, tritt so beherrschend hervor, daß man zunächst glaubt, in ihr den Außenkontur eines in Seitenansicht gegebenen, nach rechts schreitenden Beines erkennen zu können. Erst ein Blick auf die Stellung der Füße und die nur schwach angedeutete Zeichnung der Knie lehrt, daß der Unterkörper in nahezu frontaler Ansicht gegeben ist, daß also die Gestalt nicht schreitet, sondern stehend verharrt und nur den Oberkörper in sehr starker Drehung den Juden zukehrt [15].

Die Drei Engel in der dritten Szene stehen eng zusammengeschlossen nebeneinander. Ihre Körper entfalten sich nicht in dem Maße wie die der anderen Gestalten. Die in den Bausch der Gewänder eingebundenen Arme sind an ausgreifenden Gesten gehindert, so daß die Außenkonturen unüberschnitten bleiben. Durch die Isokephalie, die gleiche Länge der Kleider und durch die dreifach wiederholte Stellung der Füße wachsen die drei Personen zu einem Block zusammen. Damit wird auch in der Komposition die im Mittelalter übliche Deutung der

Drei Engel veranschaulicht: das Erscheinen des e i n e n Gottes in der Trinität [16]. Der linke Flügel des rechten Engels schließt die Szene zum Fenster hin ab; der rechte Flügel des linken Engels ragt über den knieenden Abraham hinweg und verklammert diesen mit der Gruppe der Stehenden. Während die äußeren rechten Engel ihre Köpfe mehr dem Betrachter zuwenden, ist das Antlitz des dritten dem Abraham im Profil zugewendet, so daß zwischen diesen beiden Gestalten die Verbindung im Gespräch am intensivsten erscheint. Eine zeitgenössische Darstellung gleichen Themas ist in den niedersächsischen Miniaturen und in denen der Haseloff'schen Malerschule nicht nachweisbar [17]. Die Handschrift eines von Frater Alexander Minorita verfaßten Apokalypsenkommentars in Cambridge [18], auf die später ausführlich einzugehen sein wird, bietet mit zwei Dreiergruppen von Engeln (fol. 22^{recto}) und Königen (fol. 111^{verso}) Vergleichbares hinsichtlich der Geschlossenheit, der Gewandung und der dreimaligen Wiederholung des gleichen Standmotivs.

Die letzte der sieben alttestamentlichen Szenen zeigt die Opferung Isaaks. Sie folgt dem durch viele Beispiele aus dem 12. und 13. Jahrhundert belegbaren ikonographischen Schema: links der Busch mit dem darin verfangenen Widder, rechts der Altar mit dem gefesselten Isaak und in der Mitte Abraham, dem ein von links aus den Wolken herabstürzender Engel ins Schwert fällt. Auf Übereinstimmungen zwischen Abraham und dem Christus der Anastasis im Wolfenbüttler Musterbuch (fol. 92 ^{verso}; Hahnloser, Abb. X) hat schon J. Gerhardt [19] mit Recht hingewiesen. Die Dynamik der Gestalt Abrahams wird noch durch die seitliche Drehung des Oberkörpers und den erhobenen rechten Arm gesteigert. Hier ganz unberücksichtigt ist die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die im Musterbuch gewahrt ist [20]. Die Körperhaltung verlangt einen in Vorderansicht gegebenen und mit dem Hacken vom Boden gelösten rechten Fuß. Hier jedoch steht er parallel zum linken Fuß und tritt wie dieser mit der ganzen Sohle auf, so daß das Standmotiv gezwungen und unbeholfen wirkt.

Nach der Untersuchung des Formenschatzes ist für eine stilistische Einordnung noch einmal auf die Gewandbehandlung

einzugehen. Zunächst wird man auf das Goslarer Evangeliar und das etwas jüngere Missale des Dompropstes Semeca in Halberstadt [21] verweisen dürfen. Deren Miniaturen zeigen Gestalten, die von ebenso weiten und leichten Stoffen umhüllt sind. Sie lassen einerseits alle Körperteile plastisch hervorscheinen, andererseits überdecken sie diese gleichmäßig mit kurzen, teils runden, teils eckigen Faltenhäufungen. Soweit die Brandes'schen Pausen eine Beurteilung zulassen, scheinen die Braunschweiger Figuren auch in ihrem ursprünglichen Zustand nicht in dem Maße von einem Faltengewirr überzogen gewesen zu sein. Bei ihnen herrschen langgestreckte, geschwungene Faltenbahnen vor. Doch sind an der Gürtellinie des Kain in AT,2 und AT,3 kleine, runde Gewandschlaufen zu beobachten, die mehrfach im Goslarer Evangeliar vorkommen, wenn sie dort auch weniger schmiegsam erscheinen. Der Mantelumhang in der Rückenlinie des mordenden Kain hat sein vergleichbares Gegenstück in dem des Samson im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 5) sowie in dem Gottvaters (Erschaffung Evas, p. 35) des Halberstädter Missales.

Neben dem Goslarer Evangeliar und seinen unmittelbar verwandten Miniaturen ist noch einmal der Kelch von Schröttersburg zu erwähnen. Die welligen, auf- und absteigenden Falten in den Gewändern des thronenden Christus und der Stifter auf der Patene, sowie der Propheten auf dem Kelchfuß sind nicht weit entfernt von denen, die an der Gürtellinie und an den unteren Kleiderrändern der besprochenen Braunschweiger Gestalten zu finden sind. Gleiche Beobachtungen lassen sich an dem Verkündigungsengel eines Einzelblattes in Münster [22] machen, das zu den jüngeren, der Jahrhundertmitte angehörenden Arbeiten der Haseloff'schen Malerschule gehört. Die kleinen, lebendigen Faltenschwünge können an den Gestalten der Chorsüdwand nicht festgestellt werden. Doch der über den Rücken des Abraham (in AT,7) geworfene Mantelteil, der durch eine doppelte Reihe getreppter Saumlinien gegliedert ist, wäre dem des Verkündigungsengels und der Maria in dem Einzelblatt gegenüberzustellen. Eine aus der gleichen Handschrift stammende Miniatur mit der Geburt Christi in Berlin [23] zeigt an den beiden schwebenden Engeln ähnliche herabhängende Ge-

wandzipfel wie bei dem aus der Wolke stürzenden Engel der Opferungsszene. Ganz fremd nehmen sich die beiden sperrigen Faltenzüge aus, die von der linken Schulter bzw. Hand des Kain (in AT,3) schräg abstehen. Hierfür sei an die Gruppe der Könige im Wolfenbüttler Musterbuch (fol. 90^{verso}; Hahnloser, Abb. VI) erinnert; an dem Umhang des jugendlichen Salomon fällt ein ebenso langer, spitzer Faltensplitter auf, der auch dort von einer Brosche über dem Brustbein seinen Ausgang nimmt.

In allen Szenen bewegen sich die Figuren auf einer schmalen Bodenplatte, die mit einer waagerechten Linie gegen den neutralen Blaugrund abschließt. Ihre Vorderkante ist wie eine vom Meer zernagte Steilküste unregelmäßig gezahnt und fällt senkrecht in glatten Splitterflächen ab. Neben den handelnden Personen finden auf diesen Erdschollen noch vegetabile Gebilde Platz, die Stamm und Blatt besitzen und als Bildzeichen für 'Baum' anzusehen sind [24]. Für 'Baumkrone' - eine Ausnahme macht der Baum in der Sündenfall-Szene und der brennende Dornbusch in AT,4 - stehen jeweils einzelne Blätter, die im Verhältnis zu den Schafen (in AT,4) viel zu groß erscheinen und dabei den entfernten Eindruck einer linear umrissenen Laubmasse erwecken. Wenn man aber diese 'Bäume' an den menschlichen Gestalten mißt, deren Höhe sie weder übersteigen noch erreichen, treten die Blätter wieder als einzelne Bestandteile eines großen Pflanzengewächses hervor, nicht als Kronen von Bäumen.

Keineswegs ist die Wahl der kleineren 'Pflanzen' etwa einem mangelnden Platz in diesen Szenen zuzuschreiben. Als Relikte byzantinischer Naturschilderung finden sie noch bis in das 14. Jahrhundert hinein auch in der abendländischen Kunst [25] vielfach dort Anwendung, wo es eine Szene durch die landschaftliche Umgebung näher zu beschreiben und zu bestimmen gilt.

Die Blattformen unterscheiden sich von denen der Wurzel Jesse im Chorgewölbe beträchtlich. Für die Blätterpaare in den Bildern AT,2 und AT,3 sowie AT,5 [26] können die Baumkrone in der Sündenfall-Szene der Hamburger Bibel und die vielen vegetabilen Ornamente in den Initialen derselben Handschrift heran-

gezogen werden [27]. Auch dort wird ein wellenrandiger Mittelteil von zwei Seitenlappen halbkreisförmig umfangen. Noch einmal ist auf den Tragaltar des Roger zu verweisen. Der rechte neben dem enthaupteten Blasius emporragende 'Baum' stimmt in der Lanzettform, zum Teil auch in der Binnenzeichnung seiner Blätter, mit denen in der Szene der Opferung Isaaks überein.

D Der Johannes-Zyklus

An der Chornordwand, unter dem Fenster, wird die Geschichte Johannes des Täufers in 16 Bildern erzählt, die sich auf drei übereinander angeordnete Streifen verteilen (s. Schema 3).

I: Verkündigung an Zacharias (JI,1) - Zacharias und das Volk vor dem Tempel (JI,2) - Heimsuchung (JI,3) - Geburt des Johannes (JI,4) - Waschung des Kindes (JI,5) - Namengebung (JI,6).

II: Herodes und die Hohen Priester (JII,1) - Johannes predigt den Juden (JII,2) - Johannes tauft die Juden (JII,3) - Johannes und die Zöllner (JII,4) - Johannes und die Soldaten (JII,5).

III: Johannes und die Abgesandten der Pharisäer (JIII,1) - Johannes weist auf Christus (JIII,2) - Christus begehrt die Taufe von Johannes (JIII,3) - Johannes vor Herodes und Herodias (JIII,4) - Gastmahl des Herodes und Enthauptung des Johannes (JIII,5) [1].

Der Zyklus ist nicht mehr vollkommen erhalten. Über die Fehlstellen berichtet H. Brandes [2]: "In der Geschichte Johannes des Täufers ist das Bild des Herodes (JII,1), mit ursprünglicher Überschrift, neu; ebenso der untere Teil des daneben stehenden Johannes in der Wüste (JII,2). Das unter Herodes befindliche Gemälde mit der Schrift "Ego vox clamantis in deserto" (JIII,1) ist neu; ebenso der daneben stehende Christus in dem Bilde "Ecce, agnus dei" (JIII,2)."

Die von Brandes [3] überlieferte Inschrift "Anno XV I.T.E. FV. D. S' Iohannem" bezieht sich auf Luk.3, 1-2 und läßt sich wie folgt auflösen: Anno quinto decimo imperii Tiberii est factum verbum Domini super Joannem. In der (bei Lukas ausführlicheren) Textstelle werden auch Herodes als Tetrarch von Galiläa sowie Annas und Kaiphas als Hohe Priester genannt. Diese Erwähnung mag H. Brandes dazu veranlaßt haben, das fehlende Bild durch eine Darstellung des thronenden Vierfürsten, umgeben von den beiden Hohen Priestern, zu ersetzen. Die von den späteren Restaurierungen nicht mehr berücksichtigte und kaum noch lesbare Inschrift nimmt ihren Anfang aber

erst über der zweiten Szene dieses Streifens. Sie wird nicht als Erklärung für eine darunter befindliche Szene anzusehen sein, sondern als zusätzliche Zeitangabe für das öffentliche Wirken des Täufers, die sich eben nicht in einer bildlichen Darstellung ausdrücken und auch nicht einer Person als direkte Rede - etwa in Form eines Spruchbandes - in den Mund legen ließ. Falls also nicht doch noch einige erhaltene Umrisse begründeten Anlaß für eine solche Deutung gaben, muß die Richtigkeit dieser Ergänzung in Frage gestellt werden. Das gleiche gilt für das andere Bild mit Johannes und den Abgesandten der Pharisäer (JIII,1), obwohl dessen Wahl der Abfolge in der Erzählung und dem zur Verfügung stehenden Platz nach größere Berechtigung beanspruchen darf.

Die Angaben von H. Brandes können anhand der Pausen überprüft werden, soweit sie erhalten sind. Die des dritten Streifens gingen verloren. Einen Ersatz bilden die Nachzeichnungen von Quensen. An der getreuen Überlieferung des Linienbestandes innerhalb des untersten Streifens ist nicht zu zweifeln [4]. Der Kostenanschlag von Quensen (s.o.) und ein Blick auf die heute sichtbare Putzschicht geben aber zu der Vermutung Anlaß, daß im Jahre 1895 der mittelalterliche Putz mit der gesamten Bemalung aufgegeben wurde (A.Quensen: "... die unteren Flächen jedoch genau in der alten Weise auf neuen Putz zu malen ...") und der alte Linienbestand nach den vorher angefertigten Pausen (A. Quensen: "... Die hiervon bereits vorhandenen Pausen auf Leinenshirting zu kleben und f e h l e n d e Teile zu erneuern." Die betreffenden Brandes'schen Pausen waren also schon im Jahre 1895 verschollen) auf den neuen Putzbelag übertragen wurde [5].

Die Themenauswahl der Darstellungen ist also nur bezüglich der beiden völlig neu erfundenen Szenen ungewiß: Im ersten Streifen wird die Kindheitsgeschichte des Täufers geschildert, im zweiten sein Wirken am Jordan, im dritten die Begegnung mit Christus und das Martyrium mit den vorausgehenden Ereignissen am Hofe des Herodes.

Es fällt auf, daß eine Darstellung der Taufe Christi, die zu den Hauptbestandteilen aller bekannten Täufer-Zyklen gehört, in der so ausführlichen Schilderung fehlt, zumal

allein zwei Bilder der Begegnung zwischen Christus und Johannes (JIII,2 und JIII,3) gewidmet sind und als Einleitung für eine darauffolgende Taufszene geeignet wären. Der Erzählung nach wäre die vermißte Darstellung nur hinter Bild JIII,3 zu suchen. So kann also auch keine der beiden verlorenen Szenen für dieses Thema in Anspruch genommen werden. Einen Hinweis auf die Taufe Christi scheint die Szene mit der Predigt an die Juden (JII,2) zu geben. Die Brandes'sche Pause zeigt gerade noch im linken, oberen Winkel einen Kopf, auf den eine Taube herabschwebt. Dieser von einem einfachen, nicht von einem Kreuznimbus, umgebenen Gestalt Christi liegen anscheinend die Verse von Joh. 1,31-34 zu Grunde: "Ich kannte ihn nicht; doch daß er Israel offenbar werde, dazu kam ich und taufe mit Wasser. Und Johannes bezeugte: Ich sah den Geist wie eine Taube vom Himmel herniederkommen, und er blieb auf ihm. Ich kannte ihn nicht; doch der mich gesandt hat, zu taufen mit Wasser, er sagte mir: Auf wen du den Geist herniederkommen und auf ihm bleiben siehst, der ist es, der tauft mit Heiligem Geist. Und ich habe gesehen und habe bezeugt: Dieser ist der Sohn Gottes." Im Johannes-Evangelium nimmt diese Stelle als einzige auf das Ereignis am Jordan Bezug. Wenn die Redaktion des Braumschweiger Zyklus hierin tatsächlich dem Evangelisten Johannes folgte, dann wäre das Fehlen einer eigenen Taufszene erklärt: Wie in der Textvorlage selbst, wäre auch hier nur eine indirekte Schilderung der Taufe Christi gegeben. Bemerkenswert ist aber, daß die in Joh.1,31-34 überlieferten Worte ihre Illustration schon in Bild JII,2 (Johannes predigt den Juden) finden, nicht in dem darauffolgenden, das mit der Taufe der Juden ("Ego baptizo aqua") hierfür einen engeren gedanklichen Zusammenhang geboten hätte. Noch viel eher würde man erwarten, daß die mit der Taube gekennzeichnete Christusgestalt nicht wie eine Nebenfigur am Rande der Szene, sondern ihrem inhaltlichen Gewicht nach als Hauptfigur auftritt, etwa in den Bildern JIII,2 oder JIII,3, deren Begebenheiten im Johannes-Evangelium den oben zitierten Versen unmittelbar vorausgehen (Joh.1,23 und 29).

Es ist nicht zu entscheiden, ob der Braunschweiger Maler

aus verschiedenen Bildvorlagen schöpfte oder ob er auf eine geschlossen vorliegende Zusammenstellung zurückgreifen konnte. Für den letzten Fall würde sich die Frage stellen, welcher Redaktion dieses Vorbild folgte. Mit deren Beantwortung ergäbe sich eine Möglichkeit, die Darstellungsthemen der beiden verlorenen Felder zu rekonstruieren. Setzt man einen umfangreichen byzantinischen Täufer-Zyklus voraus, wäre für Bild JII,1 entweder die Flucht der Elisabeth mit dem Kinde oder der vom Engel Uriel in die Wüste begleitete Johannes (als Überleitung von der Kindheitsgeschichte zum öffentlichen Wirken) vorzuschlagen; die Brandes'sche Ergänzung von Bild JIII,1 könnte auch hierin beibehalten werden. Fehlen würde die dort sehr häufig dargestellte Beisetzung des Leichnams durch die Jünger des Johannes im Anschluß an die Enthauptung [6].

Die Szene mit dem Gastmahl des Herodes folgt einer Ikonographie, die ausschließlich westliche Züge trägt, besonders in dem Motiv der auf den Händen tanzenden Salome. Unter der Voraussetzung, daß die einzelnen Szenen nicht mehreren Vorbildern, sondern alle einem geschlossen übernommenen Zyklus entstammen, wäre ein Hinweis gegeben, daß eine westliche Redaktion - wie zum Beispiel im sog. Flabellum von Hohenburg [7] - zu Grunde lag. Damit müßte die in Anlehnung an byzantinische Bilderfolgen oben vorgeschlagene Ergänzung des Feldes JII,1 aufgegeben werden, da die westlichen Zyklen diese auf apokryphe [8] Texte fußenden Darstellungen nicht kennen.

Abgesehen von den zusammengehörigen Darstellungen AT,1-3 begegnet im Johannes - Zyklus erstmalig eine Folge, die von Bild zu Bild fortschreitend eine Erzählung wiedergibt. Jede einzelne Szene schildert nur einen kurzen Abschnitt, diesen auch nur abgekürzt, aber dem mittelalterlichen, mit der Erzählung vertrauten Betrachter sofort verständlich. Eine Ausnahme macht die in der ikonographischen Tradition festgelegte Darstellung des Gastmahls des Herodes [9]. Nicht weniger als dreimal innerhalb desselben Bildfeldes erscheint Salome: in der Mitte die tanzende, links die den Einflüsterungen ihrer Mutter erliegende, rechts die das

Haupt des Täufers hereintragende Salome. Nachdem der Blick zunächst auf die Tanzende, den Musikanten und das Spruchband "Pete a me quod vis" gefallen ist, dann auf die Zweiergruppe der Herodias und ihrer Tochter, müßte er erst zum rechten Bildrand schweifen, wo die Enthauptung des Täufers im Kerker geschildert wird, bevor er der Salome zum dritten Mal im Festsaal begegnet. Hier, da ein über mehrere Textverse erzähltes, dazu an zwei verschiedenen Orten (Festsaal und Kerker) wechselweise spielendes Geschehen in einer einzigen Szene zu bewältigen war, ist die bis dahin dem Auge gewohnte, successive Ablesung von links nach rechts nicht mehr möglich [10]. Von der Kenntnis des Inhalts geleitet, hat der Betrachter zunächst die einzelnen Episoden in ihrer zeitlichen Abfolge zu ordnen, um dann das Ganze erfassen und mit den vorausgehenden Szenen in Verbindung bringen zu können.

In dem ganzen Johannes-Zyklus ist jede Komposition auf Eigenständigkeit angelegt, keine ist auf die beiden benachbarten bezogen. Alle Personen wenden sich der Bildmitte zu; die Rückenlinien der äußeren Gestalten schirmen die ganze Gruppe nach beiden Seiten ab. Selbst zwischen den Bildern JI,4 und JI,5 ist der Zusammenhang nur scheinbar gegeben, obwohl das Lager der Elisabeth in die nächste Szene hineinragt und - sicherlich eine ad hoc erfundene Lösung des Braunschweiger Malers - der links außen befindlichen Magd gleichzeitig zum Sitz dient. Im JI,4 scharen sich die Frauen um die Wöchnerin und das Neugeborene, in JI,5 sind sie um die Waschung des Kindes bemüht; eine weitere Verflechtung unter den beiden Frauengruppen entsteht nicht.

Turmartige Gebäude, frei stehende Säulen oder hoch aufragende Bäume sind zwischen die Bilder gefügt, zu deren Abgrenzung sie hauptsächlich beitragen. Die Architekturteile dienen aber zugleich als Auflager für die Dachkonstruktionen, die sich über die Figurengruppen spannen. Geschwungene Kuppelgebilde wechseln mit waagerechten, architravähnlichen Bauteilen mehrfach variiert ab. In ihrer technischen Funktion stellen die Türme und Säulen zwischen den Überdachungen - und damit indirekt auch zwischen den einzelnen Szenen - eine Verbindung her [11].

In zwei Fällen bilden die aufragenden Architekturglieder nicht nur unterteilende, sondern auch für die Darstellungen notwendige oder zusätzlich kennzeichnende Elemente. Zwischen JI,1 und JI,2 gibt das Mauerstück mit der Bogenöffnung einen für die zweite Szene wichtigen Bestandteil, den Tempeleingang, wieder ("Als er h e r a u s k a m, konnte er zu ihnen nicht sprechen (Luk.1,22)..."). Den Bildern JIII,4 und JIII,5 sind zwei Turmarchitekturen vorangesetzt, die mit ihrer detaillierten Schilderung von Pforten, Fenstern, Dächern und Giebeln bemerkenswert reich ausgestattete Gebäude darstellen. Nicht zufällig gehen sie gerade diesen Szenen voraus; sie dienen als Kennzeichen für 'Palast des Herodes'. Auch der zwischen JII,2 und JII,3 stehende Baum, "an dessen Wurzel schon die Axt gelegt ist (Luk.3,9 und Matth.3,10)", gehört als ein nicht zu entbehrendes Kernstück dem vorausgehenden Bilde an. In ihm findet der Leitsatz der Predigt, den Johannes auf dem Spruchband verkündet, seine augenfällige und eindringliche Illustrierung.

Abgesehen von drei Szenen im Goslarer Evangeliar ist unter den Miniaturen der Haseloff'schen Malerschule und der ihnen verwandten Handschriften kein eigener Johannes-Zyklus nachweisbar. In der Kindheitsgeschichte Christi bieten sich Parallelen für die entsprechenden Bilder des obersten Streifens (JI,3-6), die, den gleichen Themen gewidmet, einen kaum abgewandelten ikonographischen Aufbau zeigen. Den Darstellungen der beiden unteren Streifen lassen sich in Einzelheiten verschiedene, teilweise schon erwähnte Denkmäler an die Seite stellen.

Die erste Szene in der ganzseitigen, dreigeteilten Miniatur des Goslarer Evangeliars (Goldschmidt, Taf. 7), die Verkündigung an Zacharias, hat mit JI,1 über die Bildaufteilung [12] hinaus nichts Gemeinsames. Auch die Geburt und die Waschung des Kindes im nächsten Bild bieten kaum Vergleichbares. Auffällig ist aber, daß die mit dem Tuch von rechts herbeigeeilte Magd auf dem Lager der Elisabeth kniet. Die von dem Braunschweiger Maler in einem ähnlichen Motiv hergestellte Verbindung zwischen dem Fußende des Bettes und einer Nebenfi-

gur zeigt, wie frei beide Künstler ein überkommenes ikonographisches Schema mit eigenen Erfindungen beleben. Während das dritte Bild mit dem schreibenden Zacharias - er scheint in einem Nebenraum der Wochenstube zu sitzen - als nur ein Anhang des vorausgehenden betrachtet werden kann, wird im Braunschweiger Zyklus die Namengebung mit größerem Aufwand geschildert. Eine Frau präsentiert das Kind seinem Vater im Beisein mehrerer Zeugen. Darin folgt diese Szene ganz der ikonographischen Anlage einer Darbringung (Christi) im Tempel (40 Tage nach der Geburt des Kindes). Zacharias tritt an die Stelle des greisen Simeon, die Frau an die der Maria. Doch der in der Mitte stehende Priester deutet durch das Messer in seiner Rechten auf die Beschneidung hin, gemäß Luk. 1,59: "Es war am achten Tag, da kamen sie, das Knäblein zu beschneiden ..."

Der gewöhnlich am Rande von Geburtsszenen behandelten Waschung des Kindes ist im Braunschweiger Zyklus ein eigenes Bildfeld eingeräumt. Für dieses Thema ist neben der Darstellung im Goslarer Evangeliar noch eine ganzseitige Miniatur mit der Geburt Mariens im Donaueschinger Psalter Ms. 309 (fol. 8^{verso}) zu erwähnen, der nach 1235 entstanden ist [13]. Dort wird nicht die eigentliche Waschung des Kindes, sondern die Bereitung des Bades dargestellt. Dem in byzantinischen Vorbildern weit verbreiteten Typ folgend, hält die sitzende Magd das Kind mit ihrer Rechten auf dem Schoß, mit ihrer Linken prüft sie die Temperatur des Wassers, das von der rechts stehenden Gefährtin in die Schüssel gefüllt wird [14]. Im Braunschweiger Bild sitzt der Knabe in dem Becken; auch diese Anordnung läßt sich im byzantinischen Kunstkreis nachweisen [15]. Das verbindende Glied zwischen den Darstellungstypen in Donaueschingen und Braunschweig bildet die Magd auf der rechten Seite. Beide Gestalten neigen sich vor, beide umfassen das Gießgefäß mit gleichem Griff. Doch ist die byzantinische Vorlage in der Miniatur noch viel stärker präsent. Details wie die zu häuslicher Arbeit aufgekrempelten Ärmel und die Form des Gefäßes verraten ihre Abkunft. Dort noch wird das Wasser mit einer antikischen 'Amphora' eingeschöpft, hier mit einem schlichten 'Krug'. Weniger mühevoll gebückt

erscheint die Magd in Braunschweig. Man darf sie zu jenen Gestalten innerhalb der Wandgemälde zählen, die ihrer Körperauffassung nach am meisten fortgeschritten sind. In dem Standmotiv, in der entgegengesetzten Drehung von Ober- und Unterkörper und in dem geschwungenen Kontur der Rückenlinie drückt sich nicht so sehr geschäftige Hingabe an eine zu verrichtende Pflicht aus, als vielmehr das beiläufige Tun einer 'höfisch-eleganten' Frau, nicht das einer Magd.

Außer den beiden Mägden im Vordergrund zeigt die Miniatur des Ms. 309 noch drei weitere Frauen, die der betagten Anna aufwarten. Die, welche hinter dem Bett steht und leicht vorgeneigt ihre Hände der Mutter Mariens helfend entgegensteckt, kann man in ihrer Haltung und in ihrer Bezogenheit auf die Liegende jener gegenüberstellen, die der Elisabeth den Johannesknaben (JI,4) reicht [16]. Ebenso ist der Zipfel des Kopftuches, wenn auch in verschiedener Lage, wiederholt. Wie die linke hinter Anna mit einem Krug herantretende Gehilfin, so blickt auch die in der Geburtsszene rechts außen stehende aus dem Hintergrund hervor, eher abwartend bereit als unmittelbar an der Aktivität der anderen beteiligt. Trotz einiger stilistischer Unterschiede ist man geneigt, diese beiden Werke in einem zeitlich und örtlich nicht allzu großen Abstand entstanden zu sehen [17].

Die Bibel MSCR 1 in der Braunschweiger Stadtbibliothek bietet ein passendes Gegenstück für die Szene 'Johannes vor Herodes und Herodias' (JIII,4). In der Initiale V auf fol. 120^{verso} steht der Prophet Jeremias einem Herrscherp a a r [18] gegenüber. Dort ist die gleiche Bildaufteilung vorgenommen: Links das sitzende Paar, rechts stehend der mahnende Prophet. Ähnlich wird die Königin von ihrem Mantel umschlossen, dessen Kragen ebenfalls mit einem Pelzstreifen besetzt ist. Auch die Vierteldrehung, die Fußstellung und die Haltung der rechten Hand berechtigen zu einem Vergleich.

Das Thema 'König und Königin' fand in einem anderen Werk seine monumentale Darstellung. Schon J. Gerhardt [19] hat auf die Putzritzzeichnungen des Magdeburger Domkreuzganges [20] hingewiesen. In den beiden Gattinnen Kaiser Ottos des Großen, Sancta Adelheidis und Edit, darf man die engste Verwandtschaft

zur Herodias sehen. Wenn auch die Gewänder der Kaiserinnen etwas schmiegsamer an den Körpern anliegen, so ist doch die Drapierung in mehreren Faltenmotiven sehr ähnlich. Selbst Kostümdetails wie Gebende, Pelzaufsätze und Borten - zum Beispiel auch die rombenförmige Brosche über der Brust Edits - kehren wieder. Der Kaiser selbst thront frontal, aber eine nur leichte Drehung würde ihn, der die Rechte vor die Brust führt und mit lockerem Griff den Szepterstab umfaßt, dem Herodes [21] angleichen. Die Thronbank ist in Magdeburg reicher verziert, das Verhältnis der Sitzenden zu dem Möbel aber ist das gleiche; die runden Rückenlehnen hinterschneiden die Figuren ebenfalls in Höhe ihres Halses.

Mit P.J. Meier [22] und H. Swarzenski [23] muß man die Möglichkeit einräumen, daß die Ritzzeichnungen nicht schon unter Erzbischof Burchard († 1235), sondern unter dessen zweitem Nachfolger, Rudolf, zwischen 1253 und 1260 geschaffen wurden. Angesichts der vielen Übereinstimmungen mit der Braunschweiger Darstellung ist zu fragen, ob andere Werke diese Datierung bekräftigen: Die auf das Jahr 1255 inschriftlich festgelegte Hamburger Bibel liefert mit der thronenden Iustitia (Band II, fol. 68^{verso}) [24] ein sehr nahes Vergleichsbeispiel für die Gestalt der Hl. Adelheidis. Der mit Krone, Gebende und Nimbus versehene Kopf, das Sitzmotiv sowie die Faltenhäufungen neben dem rechten Bein, alle diese Elemente kehren dort wieder. Anzuschließen ist eine Miniatur des schon erwähnten Apokalypsenkommentars Mm.5.31. in Cambridge. Die Große Buhlerin (fol. 121^{verso}), wie eine Königin verschwenderisch gekleidet, zeigt neben den Charakteristika der Iustitia noch ergänzend den Pelzbesatz am Kragen und die mit Edelsteinen verzierte Brosche auf der Brust. Der Urtext des Kommentars ist nach der Untersuchung von A. Wachtel [25] im Jahre 1250 verfaßt worden, so daß sich also damit ein terminus post quem auch für die bildliche Ausstattung dieser Handschrift ergibt. Für das dünne Gewand, das auch die Füße (der Hl. Adelheidis) einhüllt, aber deren Stellung klar erkennen läßt, sei auf ein Einzelblatt mit der Pfingstdarstellung in Washington hingewiesen. Es ist den jüngsten Miniaturen der Haseloff-Schule anzuschließen [26]. Auch dort sind beide Füße der in der

Mitte thronenden Maria fest in den Saum des Untergewandes eingebunden und ein Bein Mariens etwas unbeholfen in Frontalansicht senkrecht vor der Körpermitte aufgestützt (vgl. das rechte Bein der Hl. Adelheidis) [27].

Zwei Motive in der anschließenden Szene, dem Gastmahl des Herodes, weisen auf eine direkte Beeinflussung durch westliche Vorbilder hin: Der Tanz der Salome als akrobatische Darbietung einer Gauklerin und das Zwiegespräch der Tänzerin mit ihrer Mutter, die den Kopf des Täufers als Lohn zu fordern rät. Wie bis in die Neuzeit [28], hat die bei Matth. 14,6-11 und bei Mark. 6,21-28 überlieferte Schilderung des Festmahls den mittelalterlichen Künstlern immer wieder zu literarischen und bildlichen Ausschmückungen Anlaß geboten (s. Exkurs).

Die sogenannte Arca di Barbarossa im Schatz des Domes von Genua, nach O. Grosso [29] ein französische Arbeit aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, zeigt auf einer der Langseiten Herodias und Salome. Hinter einer von Säulen getragenen Bogenreihe fällt der Blick in den Festsaal. Ganz links abgesondert befindet sich die Gruppe der beiden Frauen, über denen die Bezeichnung 'MATER ET FILIA' in das Goldblech eingegraben ist. Herodias sitzt auf einem Faltstuhl und legt ihren linken Arm um die rechts stehende Tochter, die der festen Umschlingung entkommen und nur unwillig den Vorschlägen ihrer Mutter folgen zu wollen scheint. In der Braunschweiger Szene spiegelt sich - nicht zu übersehen ist die abweichende Komposition - die gleiche psychologische Situation wider. Auch dort umfängt Herodias ihre Tochter mit einem Arm, während der andere gebietend erhoben ist; auch dort ist Wange an Wange geschmiegt; auch dort drückt Salome mit ihrem abgewendeten Gesicht Abneigung gegen die Wünsche der von Johannes beschuldigten Ehebrecherin aus. Weniger eindringlich begegnet das Motiv noch einmal im Flabellum von Hohenburg. Die beiden hinter dem Tisch sitzenden Frauen sind in leidenschaftsloser Unterhaltung einander zugekehrt; Salome gebärdet sich als folgsam lauschendes Kind, das einer Überredung nicht bedarf [30].

In der Braunschweiger Szene neigt sich Herodias über den Tisch hinweg auf die kleine und zierlich gewachsene Salome

herab, so daß der Kopf der Mutter über dem ihres Kindes liegt. Ein sehr ähnliches Zueinander zweier Personen zeigt die Darstellung 'Joseph begrüßt Benjamin' in der New Yorker Handschrift M 638 (fol. 6^{verso}), die wahrscheinlich in einem Pariser Atelier um 1250 entstand. Wie die Tochter von der Mutter, so wird der kleine Benjamin von seinem Bruder umarmt und von dem Außenkontur der größeren Gestalt umschlossen [31].

In der Handschrift Ms. 2 (fol. 61^{recto}) des Gnesener Domschatzes, die der Helmarshausener Malerschule angehört, ist Salome in akrobatischem Überschlag 'tanzend' dargestellt [32]. Hier zum ersten Mal - soweit die erhaltenen Denkmäler eine Übersicht gestatten - ist dieses Motiv nachweisbar, sowohl innerhalb dieses Kunstkreises als auch ganz Deutschlands. Alle übrigen Beispiele gehören dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert oder der Wende zum 14. Jahrhundert an. Es sei auf das Aschaffenburger Evangeliar (fol. 28^{verso}) [33], die Wandmalereien in Kloster Wienhausen bei Celle [34] und in der Kirche von Büchen bei Lauenburg [35], schließlich auch auf die Skulptur in der Freiburger Domvorhalle [36] hingewiesen.

Die englisch-französischen Einflüsse, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf das Helmarshausener Atelier einwirkten, wurden mehrfach hervorgehoben [37]. Ihnen wird man auch die Einführung der Salome als Gauklerin zuschreiben dürfen, denn in England und Frankreich sind die Quellen dieses Motivs zu suchen (s. Exkurs). Eine vermittelnde Stellung zu den zahlreichen französischen Beispielen nimmt das erwähnte Flabellum ein, das wahrscheinlich wie sein stilistisches Gegenstück, der Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, in dem elsässischen Kloster Hohenburg entstand. In Frankreich selbst findet sich das Motiv an einem Kapitell der Abteikirche von La Sauve Majeur/Gironde [38], später in den Fenstern der Kathedralen von Lyon [39] und Bourges [40], der Sainte Chapelle und in einer Scheibe des Musée Cluny in Paris [41]. Ihm schenkte auch Villard de Honnecourt in seinem Skizzenbuch [42] Aufmerksamkeit, wie auch mehrere Miniaturen in den Handschriften der Bible Moralisée [43] für seine weite Verbreitung sprechen. Englische Beispiele begegnen in Oxford, Ms. Auct. D.2.6. (fol. 166^{verso}) [44], in London, Ms. Arundel

157 (fol. 7^{recto}) [45] und in München Cod. lat. 835 (fol. 66 recto) [46].

Nachdem ikonographisch vergleichbare Darstellungen herangezogen worden sind, soll eine weitere stilistische Untersuchung einzelner Gestalten folgen. Die durch die Magdeburger Putzritzzeichnungen und ihre verwandten Miniaturen nahegelegte Datierung um die Jahrhundertmitte läßt sich anhand weiterer Werke bekräftigen. Schon R. Kroos hat in ihrer Dissertation auf die Zusammenhänge mit dem aus Kloster Heiningen stammenden Leinen-Antependium in Kloster Marienberg/Helmstedt (um die Jahrhundertmitte entstanden) aufmerksam gemacht. Die "besondere Eigentümlichkeit der Verdoppelung des Rückenkonturs etwa von Ellenbogenhöhe abwärts" [47], durch die Gewandgebung hervorgerufen, ist mehrfach an den Gestalten des Johannes-Zyklus zu erkennen: an dem vordersten [48] der wartenden Juden in JI,2; an dem Priester in JI,6; an dem rechten Zöllner in JII,4 und an den beiden Soldaten in JII,5. Mit Recht vergleicht R. Kroos weiterhin die Maria und den Johannes der Stickerei mit der Frau, die der Elisabeth das Kind reicht (JI,4), bzw. mit dem predigenden Täufer in JII,2. Wie sich Verbindungen vom Heininger Antependium zu den Wandmalereien der Magdalenenkapelle in Kloster Marienberg herstellen lassen [49], so ist erneut auf deren Verwandtschaft mit den Braunschweiger Gemälden, hier auf die des Johannes-Zyklus, hinzuweisen. Der Jude in JII,2, dessen rechter Arm in den Faltenbausch des Obergewandes eingebunden und dessen rechte Hand im Segengestus erhoben ist, hat dort sein gut vergleichbares Gegenstück in der Gestalt Christi der Szene 'Magdalena salbt die Füße des Herrn'. Auch der dem Zacharias in JI,2 am nächsten stehende, halb verdeckte Alte findet für das Motiv des über den Kopf gezogenen und kleinteilig gefältelten Tuchs eine Parallele in der männlichen Gestalt an der rechten Seitenwand der Kapelle [50].

Die Verzierungen der Judenhüte mit Bändern und Zackenlitze (JI,2 und JII,2-3) kehren bei den Juden des Quedlinburger Altaraufsatzes [51] wieder. Noch einmal sind die Glasfenster des Meißener Domes in Erinnerung zu bringen. In dem Medaillon 'Opfer des Elias' nimmt der links stehende Priester mit dem

schräg nach oben blickenden Kopf und mit der Hand, die er an den Bart zu führen scheint, einen ähnlich sinnenden Ausdruck an wie der Zuhörende in JII,2, der die Gruppe nach rechts hin abschließt [52].

In den Brandes'schen Pausen sind die oberen Architekturrahmungen nicht vollständig überliefert. Die dokumentierten Teile lassen sich den Architekturdarstellungen, die in den Miniaturen der niedersächsischen und Haseloff'schen Handschriften anzutreffen sind, einfügen, wie auch diejenigen, die anhand der Pausen nicht mehr nachprüfbar sind, keinem Zweifel unterliegen. Nicht in der gleichen Zusammenstellung, aber mit der Verwendung der gleichen 'Bauelemente' treten sie dort auf. Selbst für die aufwendigen Architekturen (Palast des Herodes) vor den Bildern JIII,4 und 5, die man zunächst den Restaurierungen des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben geneigt ist, lassen sich Beweise ihrer Ursprünglichkeit beibringen. Der Magdalenenteppich in Wernigerode, der nach R. Kroos [53] um 1240 - 1250 entstand, zeigt zwischen seinen beiden Szenen ein sehr ähnliches, aus Türmen, Giebeln und Dächern zusammengesetztes Architekturgebilde, das in der unteren Hälfte von einer Doppelarkade durchbrochen wird. Diese kehrt abgewandelt in Braunschweig [54] (vor Bild JIII,4) wieder. Zusammen mit einem Dreipaß bildet sie das Maßwerk, das eine große, spitzbogige Öffnung vergittert [55]. Eine Parallele für dieses innerhalb der niedersächsischen Malerei so frühe Beispiel eines mit Maßwerk gefüllten Fensters findet sich bei den Meißener Scheiben in der Thronarchitektur zu beiden Seiten des Königs Asa.

Ihrem Thema gemäß sind die Begebenheiten der Szenen JII,2 und 3, die Predigt an die Juden und die Taufe der Juden, durch Bäume als unter freiem Himmel stattfindend gekennzeichnet. Damit erfüllen diese zunächst die gleiche Aufgabe wie die in den alttestamentlichen Szenen. Während sie aber dort nicht über das Maß größerer Pflanzen hinauswachsen, sind sie hier geeignet, mit ihren Stämmen Zäsuren zwischen den Bildern zu schaffen und mit ihren ausladenden Ästen die oberen Architekturrahmungen zu ersetzen. Eine lebendige Naturschilderung ist mit der Zeichnung der verschiedenen Blattformen, der

vielfachen Verästelungen und kleinen Eicheln beabsichtigt, die als Einzelheiten nicht mit einem Blick erfaßbar sind. Die Früchte, Blätter, Zweige und Äste einerseits wie auch die Bäume und menschlichen Gestalten andererseits stehen zueinander in einem glaubwürdigen Proportionsverhältnis [56].

Eine wesentliche Rolle übernimmt der Eichenbaum, der hinter den Köpfen der sitzenden Juden (JII,2) hervorragt. Nur seine Krone ist sichtbar. Weniger übereinander als hintereinander sind die Bildebenen gestaffelt. Dadurch gewinnt diese Szene an Tiefe. Der Blick verliert sich nicht in einem neutralen Hintergrund, er tastet sich über die Köpfe hinweg zu den Blättern der Eiche, die eine abschließende Schicht bilden. Das gleiche Bemühen um den Eindruck einer Räumlichkeit ist auch in den anderen Szenen zu beobachten, besonders in JI,4, wo die Frau mit dem Neugeborenen hinter dem schräg gestellten Bett steht. Wenn auch in Bild JII,3 dann wieder das Ufer des Jordan - eigentlich als in die Ferne zurücktretend beabsichtigt - steil emporsteigend gegeben, also wie in älteren Darstellungen der Taufe Christi nach herkömmlichem Schema bewältigt wurde, so sprechen auch dort die Gestalten in ihrer differenzierten Physiognomie, Gebärdensprache und Gewandung für jene naturnahe Lebendigkeit, die allen Bildern der Johannes-Geschichte zu eigen ist.

Exkurs: Salome als 'Jongleresse'

Die Darstellung der Salome als Gauklerin hat von seiten der kulturgeschichtlichen Forschung sehr früh Beachtung gefunden. Im Jahre 1834 veröffentlichte J. Strutt sein Buch über mittelalterlichen 'Zeitvertreib' (J. Strutt, Sports and Pastimes, London 1834; später unter gleichem Aspekt auch E. Violett-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, Bd. 2, Paris 1871, Kapitel 'Divertissements, danse ...', S. 450 ff.).

Auf S. 208 nennt J. Strutt zwei englische Evangelien-Übersetzungen aus dem 7. Jahrhundert (London, Brit. Mus., Cotton Ms. Nero D,IV) und 11. Jahrhundert (ebenda, Royal Ms. 1A, XIV), die das Tanzen der Salome mit den Worten "she tumbled and pleased Herod" (auch: "she vaulted" oder "she jumped and leaped") umschreiben. J. Strutt sieht darin den Einfluß zeitgenössischer Festgebräuche: "These interpretations of the sacred text might easily arise from a manuscript of the translators, who, supposing that no common dancing could have attracted the attention of the monarch so potently, or extorted from him the promise of a reward so extensive as that they found stated in the record; therefore referred the performance to some wonderful displayments of activity, resembling those themselves might have seen exhibited by the glee-maidens, on occasions of solemnity, in the courts of Saxon potentates." A. Watson (A. Watson, Tumblers, in: The Reliquary and Illustrated Archaeologist, Nr.9, Juli 1903, S. 186 ff; unter Heranziehung vieler Quellen, in denen das Auftreten von Gauklern und deren moralische Beurteilung belegt ist, sowie mit einer Aufstellung der ihm bekannten Darstellungen im westlichen Europa) zieht zwei weitere englische Handschriften heran (ohne Angabe ihrer Entstehungszeit), die das Gastmahl Herodes in ähnlicher Weise schildern:

a) London, Brit. Mus. Harley Ms. 1701, fol. 19^{recto}:
"Hyt telleth that Eroud swore
To here that tumbled yon the flore."
b) ebenda, Harley Ms. 2398, fol. 8^{recto}:
"Herodias' daughter, that was a tumbestere, and

tumblede byfore him and other grete lordes of that contre he grantede to give her whatever she wolde bydde."

Aus der Antike sind Darstellungen von Gauklern, auch von solchen im Handstand, bekannt (R. Paribeni, Nuovi monumenti del Museo Nazionale Romano, in: Bollettino d'Arte, Jg. 1916, S. 77, Abb. 12), wie auch in der Literatur vielfach belegt (H. Blümner, Fahrendes Volk im Altertum. Sitzungsberichte der Königl. Bayr. Akademie der Wissenschaften, philosoph.-philolog. und hist. Klasse, Jg. 1918, Nr.6, München, 1918). In Byzanz fand die antike Tradition ihre Fortsetzung. Wie verschiedene Quellen und byzantinische Denkmäler (z.B. mit Zirkusszenen) erkennen lassen, kamen den akrobatischen Darbietungen im Zusammenhang mit dem Herrscherkult Bedeutung zu (A. Grabar, Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks, in: Dumbarton Oaks Papers, Nr.14, 1960, S. 123 ff.).

In den byzantinischen Darstellungen des Gastmahls des Herodes scheint der Tanz der Salome als akrobatische Darbietung niemals Eingang gefunden zu haben. Bei den von A. Xyngopoulos (Α. Χυγγοπούλος, 'Σαλώμη', in: Ἐπετηρίς ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, Bd. 11, Athen 1936, S. 269 ff.; mit französischer Zusammenfassung) behandelten sechs Beispielen, ebenso auch bei den übrigen aus Handschriften, Wandmalereien und Mosaiken bekannten Szenen dieses Themas ist der Tanz "non rappresentata come uno spettacolo di contorsioni acrobatiche cosî care agli artisti delle cattedrali di Rouen e di S. Zeno, ma di danza e s t e t i c a" (O. Grosso in der Beschreibung des Tanzes der Salome auf der Arca di Barbarossa, vgl. Anm. 29).

Wie eng die Gestalt der Salome und das Gauklertum im mittelalterlichen Denken verknüpft waren, beweisen die strengen Ermahnungen der Kirchenväter, die Salome als Prototyp unzüchtiger Ausschweifung anklagen (A. Watson, Tumblers, S. 188 ff.; sehr ausführlich auch E. Faral, Les jongleurs en France au Moyen-Age, Paris, 1910, S. 26 ff.). Schon der Hl. Chrysostomos bezeichnet die, die sich dem Tanz hingeben als schuldig, nicht nur gegen Johannes den Täufer, sondern gegen Christus selbst (Watson, Tumblers, S. 188). Und Bischof

Gautier von Orléans (2. Hälfte des 9. Jahrhunderts) verlangt von den Priestern: "Nec saltatrices in modum f i l i a e H e r o d i a d i s coram se turpes facere ludos (presbyteri) permittant (L. Réau, Iconographie, Bd. 2.1, S. 454; Migne PL, Bd. 119, col. 739). So dienten die Salome-Darstellungen jenes Typs einerseits zur Hervorhebung ihrer eigenen Unsittlichkeit, wie sie auch andererseits dem Volke die Verworfenheit der Fahrenden Leute und deren Aussichtslosigkeit auf Erlösung (Quellen bei E. Faral, Jongleurs, S. 26 ff.) vor Augen führen sollten. Vollends zur 'jongleresse' gemacht ist Salome im Ms. Auct. D.2.6 (fol. 166^{verso}) der Bodleian Library in Oxford (um 1150; O. Pächt, The illustrations of St. Anselm's prayers and meditations, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 19, 1956, S. 68 ff., Abb. 19c). Sie begnügt sich nicht nur mit einem Handstand auf dem Boden, sondern hält in den Händen zwei Schwerter und belanciert auf deren Spitzen (zwei weitere Schwerter stecken in ihrem Oberkörper).

Trotz aller Ermahnungen erfreuten sich die Gaukler und Akrobaten zunehmender Beliebtheit. Nicht nur an den Höfen, auch in den Häusern des hohen Klerus wurden Gaukler-Truppen ständig unterhalten, zumindest ihr Treiben aber geduldet. E. Faral (S. 29) nennt zwei Beispiele (beide um 1180), in denen ein Jongleur Troussebeuf von Erzbischof Roland de Dol mit einem Stück Land, ein anderer namens Jefrey von den Benediktinern von Winchester mit einer Pension entlohnt wird. Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen auch die Verse 'Del Tumbeor Nostre-Dame', die in einer Handschrift (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) der Pariser Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3516 (fol. 127^{recto} ff.), erhalten sind. Sie erzählen die Geschichte eines alten Gauklers, der im Kloster Clairvaux Aufnahme findet und, da er auf andere Art nicht zu dienen weiß, mit einem Handstand der Muttergottes seine Verehrung ausdrückt, dabei von seinen Mitbrüdern entdeckt und verlacht wird (Text bei W. Förster, Del Tumbeor Nostre-Dame, in: Romania, Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et litteratures romanes, Jg. 2, 1872, S. 315 ff.). Auf fol. 127^{recto} der Pariser Handschrift findet sich diese

Szene, der Gaukler im Handstand vor einer Marienstatue, illustriert (Photographie Giraudon, Neg.-Nr. 2126 LA MINI). Die Verwendung des Motivs in Verbindung mit Maria kann als ein Anzeichen für die stillschweigend-wohlwollende Anerkennung des Gauklertums angesehen werden. Aber noch ein anderer Aspekt mag hier ins Gewicht fallen.

Jüngst hat sich A. Heimann mit dem Motiv des Handstands oder Überschlags als Demutsformel beschäftigt (A. Heimann, A manuscript from Winchcombe, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 28, 1965, S. 86 ff.). Eine Miniatur der Handschrift aus Winchcombe (Dublin, Trinity College, Ms. 53, fol. 151^{recto}; A. Heimann, Abb. 15a) zeigt David im Tanz vor der Bundeslade. Dabei nimmt er jene akrobatische Haltung ein, die aus den Darstellungen der Salome und der Gaukler vertraut ist. Die Verbindung des Motivs mit David selbst scheint bisher einzig zu sein, nicht aber seine Verbindung mit jenen Gestalten, die den musizierenden Psalmisten begleiten (A. Heimann, S. 102 und Abb. 17d, sowie der dort in Anm. 55 erwähnte Psalter der Glazier Collection, New York, Ms. 25, fol. 5^{verso}; anzufügen wäre noch die Handschrift in Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. 47, fol. 55^{verso}). Wenn auch wiederum eine Beeinflussung durch zeitgenössische Gaukler-Darstellungen nicht auszuschließen ist, so kommt den Tänzern und Musikanten, die König David umgeben, eine andere moralische Einstufung zu. Ihr Tanz - auch der Handstand - ist als eine besondere Form des Gottesdienstes anzusehen. Ähnliche Gedanken mögen vielleicht auch bei der Abfassung des 'Tumbeor Nostre-Dame' im Hintergrund gestanden haben. Hinsichtlich dieser Bedeutung wird man noch andere Darstellungen zu überprüfen haben, die nicht im Zusammenhang mit der Täufer-Geschichte, sondern isoliert auftreten und nicht selten als Salome bezeichnet werden (z.B. ein Kapitell aus St. Georges-de-Boscherville im Musée Departemental des Antiquités in Rouen: in der Mitte eine Gestalt im Kopfstand, flankiert von zwei musizierenden Königen; der rechte mit Harfe, im Typ dem des Königs David entsprechend. W. Deonna, Le symbolisme de l'acrobatie antique, Collection Latomus, Bd. 9, Berchem-Brüssel, 1953, S. 60, Abb. 85).

Die meisten Darstellungen einer im Handstand oder Überschlag gegebenen weiblichen Gestalt sind mit dem Gastmahl des Herodes verbunden, also eindeutig als Salome zu bezeichnen. Sie sind im ganzen westlichen und mittleren Europa vertreten, vom Anfang des 12. Jahrhunderts (Verona, S. Zeno, A. Boeckler, Die Bronzetür von Verona, Marburg/L., 1931, S. 15 und Taf. III/36) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Wandmalerei in Idsworth/England; E.W. Tristram, English wall painting of the fourteenth century, London, 1955, S. 87 und Taf. 42). Darüber hinaus fand das Motiv der Gauklerin auch Aufnahme in anderen Gastmahlszenen als kennzeichnende Beigabe für festliche (ausschweifende?) Unterhaltung, so in dem Gastmahl des indischen Fürsten Gondoforus (Tympanon mit der Thomas-Legende in Semur-en-Auxois, 2. Viertel des 13. Jahrhunderts; Mâle, L'art religieux II, S. 305, Anm. 2, Abb. 147) und in dem Gastmahl des Ahasfer (B. Berenson, Due illustratori italiani dello Speculum Humanae Salvationis, in: Bollettino d'Arte, Jg. 1925/26, S. 314, Abb. 25 und S. 370, Abb. 50).

Wie weit den Darstellungen von Gauklerinnen unter den Drôlerien französischer und englischer Handschriften (z.B. London, Brit. Mus., Royal Ms. 10 E IV, fol. 58^{recto}, Handstand auf zwei Schwertspitzen; Paris, Bibl. Nat. Ms. fr. 95, fol. 205^{recto} und fol. 262^{recto}) eine inhaltliche Bedeutung zukommt, ist ungewiß, ebenso wie ihrer nicht seltenen Verwendung in den Limousiner Emailschalen (gémellions) wahrscheinlich keine einheitliche Sinngebung zu Grunde liegt. Ein hervorragendes Stück in Frankfurt/M., Museum für Kunsthandwerk, zeigt im Schalenboden einen stehenden Musikanten und eine weibliche Gestalt im Handstand. Die Deutung "Orpheus und Eurydike, die in den Hades zurückstürzt" (Ausstellungskatalog 'Kunst und Kunsthandwerk des Mittelalters', Frankfurt/M., 1966, Nr. 102 und Abb. 10) ist kaum mit den am Rande befindlichen sechs Engelmedaillons in Einklang zu bringen. Andere Stücke dieser Art (mit Gauklern z.B. Berlin, Kunstgewerbemuseum; Cambridge, Fitzwilliam Museum), die alternierend Musikanten, tanzende Paare und verschiedene Wappen zeigen, weisen auf eine Herkunft aus dem profanen, höfischen Themenkreis, etwa dem der Minnekästchen, die

ebenfalls auf den Händen tanzende Gestalten in Begleitung von Musikanten kennen (A. Goldschmidt, Ein Minnekästchen des 13. Jahrhunderts, in: Oberrheinische Kunst, Jg. 1926, Heft 3, S. 103 ff., Taf. LI).

E Der Blasius-Zyklus

Dem Johannes-Zyklus gegenüber, an der Chorsüdwand, befinden sich in zwei Streifen zwölf Bilder, die der Legende des Hl. Blasius gewidmet sind. Nach der Legenda Aurea des Jacobus da Voragine [1] lassen sie sich wie folgt benennen (s. Schema 3):

I. Blasius wird von den Jägern im Wald entdeckt (B I,1) -
Blasius rettet den Knaben vor dem Erstickungstod (B I,2) -
Blasius befiehlt dem Wolf, das geraubte Schwein wiederzubringen (B I,3) -
Blasius widersetzt sich dem Landpfleger von Kappadozien (B I,4) -
Blasius wird mit Knütteln geschlagen (B I,5) -
Blasius erhält im Kerker das Schwein zur Speise (B I,6).

II. Blasius wird nach der Marter von sieben Frauen begleitet (B II,1) -
Die sieben Frauen werden ins Feuer geworfen (B II,2) -
Die sieben Frauen werden enthauptet (B II,3) -
Die 65 Männer ertrinken im Teich (B II,4) -
Blasius wird erneut vor den Landpfleger gerufen (B II,5) -
Blasius wird enthauptet (B II,6).
Alle 12 Szenen sind in den Brandes'schen Pausen überliefert.

Für die Gliederung und Abfolge der Bilder gelten im wesentlichen die gleichen Bemerkungen wie für die des Johannes-Zyklus. In Bild B I,3, B II,3 und B II,6 sind je zwei aufeinander folgende Gedanken gleichzeitig geschildert: Während das Weib sich noch mit bittend erhobenen Händen an den Hl. Blasius wendet, ihr das geraubte Schwein herbeizuschaffen, bringt schon der Wolf seine Beute zurück. In B II,3 und B II,6 erscheinen die Verurteilten je zweimal gemäß den entsprechenden Stellen in der Legenda Aurea: "Sie aber knieten nieder und sprachen das Gebet .... Also wurden sie enthauptet" und "... er aber betete zum Herrn, daß alle Menschen, die da ein Gebrechen an ihrer Kehle hätten oder sonst ein Siechtum, und in seinem Namen Gesundheit begehrten, daß sie ihrer Bitte würden gewährt. Da kam eine Stimme vom Himmel,

die sprach, daß nach seiner Bitte sollte geschehen. Also ward er enthauptet ...". Neben der Hinrichtungsszene selbst sind die Frauen und der Heilige am linken Bildrand in flehender Gebärde gegeben.

Die zwischen den Bildern aufragenden Bauten ähneln in ihren Umrissen den turmartigen Architekturkompositionen vor den beiden letzten Szenen des Johannes-Zyklus (JIII,4 und 5). Sie zeigen eine breite Front mit meist großen, eckigen Öffnungen, darüber Fenster, Zinnenkränze und Dächer. Bisweilen sind ihnen seitlich noch Säulen vorgestellt, die über einem Kapitell und einer vorkragenden Volute Aufbauten ('Erker') tragen (B I,2 - B I,3; B I,3 - B I,4; B II,3 - B II,4). Keines der Bilder wird von Kuppeln oder ähnlichen Architekturteilen überspannt und nach oben hin abgeschlossen. Eine Verklammerung der Szenen mit jenen Mitteln, wie sie im Johannes-Zyklus Anwendung finden, fällt also hier fort. Doch ist auch im Blasius-Zyklus die Kontinuität der Bilderfolge angestrebt. Die breiten Turmbauten wachsen nach beiden Seiten in die benachbarten Darstellungen hinein und bilden - ähnlich dem Thronbaldachin des Landpflegers in B I,4 und B II,5 - einen Bestandteil der Szene selbst. Wie in JI,4 die trennende Säule von dem Lager der Elisabeth, so werden hier die Bauten von ganzen Gestalten überschnitten. Während aber in JI,2 die Darstellung des Tempeleinganges und des davor erscheinenden Zacharias in der Textvorlage begründet ist, besteht kein Anlaß, die in B I,3 und B I,6 von rechts heranschreitende Frau mit dem hinter ihr befindlichen Gebäude in einen inhaltlich unmittelbaren Zusammenhang zu bringen. Der Wolf, der das geraubte Schwein wiederbringt (B I,3), schiebt sich vor die flehende Frau und das hinter ihr aufragende 'Haus', auch noch vor die Gestalt des Hl. Blasius in der anschließenden Szene. Besonders dort büßt das Architekturgebilde seine Neutralität als unterteilendes Element ein und dient vornehmlich zur Bildung einer Hintergrundsschicht. Weniger auffällig, aber mit gleichem Ergebnis, ist dieses Prinzip auch an den anderen Nahtstellen angewendet, zum Beispiel dort, wo der Schwanz und die Hinterhand des Pferdes (B I,1 - B I,2), die Bodenerhebungen (B I,5 - B I,6), die beiden Schergen (B II,1 - B II,2) oder das Schwert des Henkers

(B II,3 - B II,4) über die Mauerflächen hinweg zur nächsten Szene überleiten. Im Johannes-Zyklus wird die Verbindung zwischen den Figurengruppen durch die Überdachungen und deren gemeinsame Auflager - also in der oberen Bildzone - hergestellt. Im Blasius-Zyklus sind zwar auch dazu vereinzelt Ansätze mit den ausgreifenden Voluten und ihren vorspringenden Aufbauten gegeben, wirksamer aber wird die Aneinanderreihung hier durch eine zweite, aus Architekturkulissen gebildete Schicht - also in einer hinteren Bildzone - vorgenommen.

Doch nicht konsequent ist dieses System eingehalten. In B I,2, B I,4 und B II,3 werden die am Rande stehenden Gestalten von den senkrechten Gebäudekanten abgeschnitten, so daß diese in ihrer abgrenzenden Funktion wieder stärker hervortreten und zugleich eben jene Gestalten in einer noch weiter zurückliegenden Ebene stehend erscheinen lassen. Wie sehr sich die Architekturen und Personen einer genaueren Bestimmung ihres Standortes entziehen, zeigt sich in besonderem Maße an der Stelle, wo die Bilder B I,3 und B I,4 ineinander übergehen. Da die Plastizität der Personen wie der Architekturen wenig ausgeprägt ist, drängen sich die Bildschichten in kaum unterschiedbaren Tiefenabständen zusammen, und nicht immer gelingt es dem Auge, sie nach ihrer Abfolge zu ordnen. Aber allein das Hintereinander der Objekte, wenn auch an vielen Stellen in widersprüchlichem Verhältnis, vermittelt einen Eindruck von Räumlichkeit.

Drei der zwölf Szenen verraten in ihrem ikongraphischen Aufbau und in ihrer Motivauswahl eine Anregung durch Darstellungen aus der Passion Christi, also aus einem weit verbreiteten und häufiger illustrierten Themenkreis. Eine Geißelungsszene scheint dem Bild B I,5, das eine ähnliche Aufgabe stellte ("Da ward der Fürst zornig und hieß ihn mit Knütteln schlagen ..."), als Vorlage gedient zu haben. Unter den von A. Haseloff [2)] genannten Beispielen dieses Themas zeigen die beiden Schergen gleiche Standmotive, Kleidung und Folterwerkzeuge; sie konnten ohne Abwandlung aus dem Vorbild übernommen werden. Nur die Gestalt des Hl. Blasius erfuhr eine Abänderung. Im Gegensatz zum gegeißelten Christus steht er vor der Martersäule, sind seine Arme nicht in Hüfthöhe, sondern über

dem Kopf erhoben gefesselt [3].

Die Unterkörper der Folterknechte richten sich nach außen, ihre Oberkörper in leichter Gegendrehung frontal auf den Betrachter; erst die dem Hl. Blasius im Profil energisch zugewendeten Köpfe und die zum Schlag ausholenden Arme bewirken in der ganzen Gestalt den Eindruck angestrengter Gewaltanwendung. Wie A. Haseloff betont, "sind die angeführten Grundzüge der Komposition unserer Darstellungen (Geißelung Christi) keineswegs für die Gruppe (der von A. Haseloff besprochenen Handschriften) bezeichnend, sondern allgemein verbreitet." Abgesehen von den Beinstellungen, die deutlich zwischen Stand- und Spielbein unterscheiden, weisen aber einige Charakteristika des Braunschweiger Bildes B I,5 auf Verbindungen mit den Miniaturen der zweiten und dritten Haseloff-Gruppe. Anzuführen sind zunächst die jeweils links stehenden Schergen der Geißelungsszenen im Berliner Psalter 78 A 7 (fol. 50^{verso}), im Wolfenbüttler Cod. Helmst. 515 (fol. 74^{verso}) und auf dem Einzelblatt aus dem Arenberg-Psalter in Chicago [4]. Dort finden sich sowohl die gleichen Körperhaltungen und Standmotive als auch die typischen Beinlinge und der über der Brust geknotete Tuchstreifen, den in der Braunschweiger Szene nur der rechte Knecht trägt. Engere Verwandschaft, auch hinsichtlich der Gewandbehandlung, besteht zu den Darstellungen der jüngeren (dritten) Haseloff-Gruppe, die mit R. Kroos [5] um die Jahrhundertmitte anzusetzen sind. Der Münchener Psalter Cod. lat. 23094 (fol. 49^{verso}) [6] zeigt neben den erwähnten Grundzügen auch größere Ähnlichkeit mit den Folterwerkzeugen. Während in den oben genannten Miniaturen die Rutenbündel hart und starr gezeichnet sind, haben sie wie in B I,5 eine leicht geschwungene und geschmeidige Form. Die schlaff und untätig herunterhängende Hand des rechten Folterknechtes findet sich in der Geißelungsszene der Quedlinburger Altartafel und in der des Wolfenbüttler Cod. Blankenburg 147 (fol. 43^{recto}) [7] wieder, der engstens mit dem Münchener Cod. Clm 23094 verwandt ist. Mit der beinahe symmetrischen Gegenüberstellung der Schergen (ihre nach außen gekehrten Körper und ihre Fußstellung betreffend), mit der Handhabung der Folterwerkzeuge und mit

der hügeligen Standfläche kommt die Miniatur des Cod. Blankenburg 147 dem Braunschweiger Bild am nächsten. Ein Detail in der Kreuztragung derselben Handschrift (fol. 54^{recto}) bekräftigt die Annahme unmittelbarer Zusammenhänge: Am Halsausschnitt des Kleides Christi bemerkt man ein Revers mit einem Knopf. Das gleiche Motiv ist bei dem rechten Schergen in der Blasius-Marter wiederholt.

In Bild B II,1 machen sich ebenfalls Züge einer Passionsszene bemerkbar. Es zeigt links die sieben Frauen, in der Mitte den Hl. Blasius, rechts zwei vorausschreitende Soldaten. Mit dieser Anordnung kommt das Bild der eben erwähnten - thematisch also wiederum verwandten - Kreuztragung des Cod. Blankenburg 147 nahe. Auch dort trägt der Jude, der den Zug anführt, wie der Soldat in B II,1 sein Schwert schräg erhoben (über der Schulter ?), auch dort ist sein Gesicht aus dem Bild heraus dem Betrachter zugekehrt, auch dort schließen die Frauen das Bild nach links ab. Die von A. Haseloff [8] genannten Kreuztragungsdarstellungen zeigen Christus in einem langen Gewand, das den Oberkörper umschließt. Der Hl. Blasius trägt nur einen Schurz. Er ist in Schrittstellung und mit unmotiviert vorgestreckten, dazu wie überkreuz gefesselten, Armen gegeben. In dieser Gewandung und Haltung kommt er einem an die Martersäule gebundenen Christus aus einer Geißelungsdarstellung nahe [9]. Zu verweisen ist auf die Miniatur mit der Geißelung im Münchener Psalter Cod. lat. 23094 (fol. 49^{verso}) und auf die ihr gegenüber (fol. 50^{recto}) in den Text eingefügte Bildinitiale Q mit der - von A. Haseloff nicht erwähnten - Kreuztragung, in der Christus ausnahmsweise ebenfalls nur mit einem Lendentuch angetan ist. Das Braunschweiger Bild scheint also aus zwei - in den meisten Passionszyklen aufeinander folgenden - Szenen geschöpft zu haben: aus einer Kreuztragung und einer Geißelung, aus der die Folterknechte von B I,5 entnommen sind.

Die Szene B II,4 gibt folgende Begebenheit in der Martyriumsgeschichte des Hl. Blasius wieder: "Da hieß der Fürst ihn in den Teich werfen. Er aber machte das Kreuz über dem Wasser, da ward es fest gleich einem dürren Erdreich. Und Blasius sprach 'Sind nun eure Götter wahre Götter, so lasset mich

ihre Gewalt schauen, und gehet her zu mir auf dem Wasser'. Da gingen zu ihm fünfundsechzig Mann, die ertranken alle. Aber der Engel des Herrn kam und sprach 'Blasi, geh von dem Teich und empfahe die Krone, die dir Gott bereitet hat." Neben dem heiligen Bischof rechts sind neun Gestalten teils sitzend, teils liegend dargestellt. Die ganze Gruppe wird von dem Ufer des Teiches umschlossen, das wie ein ansteigender Hügel Dreiviertel der Bildfläche einnimmt. Von oben erscheint der Engel mit einem sichelförmig geschwungenen Spruchband, das - nach der Pause - die Worte ... ADLETA DILECTISSIME [10] enthält.

Nicht nur im Aufbau, sondern auch in der Übernahme einzelner Gestalten folgt dieses Bild dem Typ einer Ölbergszene, zum Beispiel dem des Mosaiks in Monreale [11]. Die Staffelung der schlafenden Apostel am Berghang ist die gleiche wie die der Ertrunkenen im Teich. An die Stelle Christi tritt der Hl. Blasius, der in seinen größeren Proportionen und in seiner wenig überzeugenden Zusammenordnung mit den übrigen Gestalten deutlich die Abänderung eines überlieferten Vorbildes verrät. Erhalten bleibt der herabschwebende Engel, hier nicht Christus tröstend, sondern den Heiligen zum Martyrium auffordernd.

Einer der Apostel in dem Mosaik von Monreale führt wie im Traume die Hand an die Stirn; dabei wird der Unterarm waagerecht über dem Kopf erhoben. Diese Bewegung findet sich in dem Braunschweiger Bild - hier wohl als hilfesuchende Gebärde der Ertrinkenden - zweimal wiederholt. Bei dem links außen Hingekauerten ist der Nachklang der Vorlage, die Haltung eines Schlafenden, am stärksten spürbar. Der auf Ellenbogen und Hand gestützte Kopf und das gleichzeitige Greifen in den Gewandzipfel ist motivisch ähnlich an dem hintersten Apostel des Mosaiks zu beobachten.

In den Handschriften und in den anderen Denkmälern des hier behandelten Kunstkreises hat sich eine Ölbergszene anscheinend nicht erhalten. Daß aber byzantinische Darstellungen, ähnlich der des Mosaiks von Monreale, auch in Deutschland und in Niedersachsen Aufnahme und Nachahmung fanden, beweisen eine Miniatur in London sowie mehrere Nachzeichnungen

des Wolfenbüttler Musterbuches. Zu den 16 Einzelblättern, die einem um 1240 in Würzburg entstandenen Psalter (?) angehören (Brit. Mus., Add. Ms. 17687 a-p), zählt eine ganzseitige Illustration des Geschehens am Ölberg (Ms. Add. 17687 i) [12]. Auch dort findet sich bei einem Apostel der zur Stirn gereckte Arm. Einige der Skizzen des Musterbuches hat schon H. Hahnloser [13] als einer Ölbergszene entnommene Christus- und Apostelfiguren erkannt. Diese Beobachtungen wurden von K. Weitzmann [14] erweitert und präzisiert. Aus den Studien beider Forscher ergibt sich, daß sechs der kopierten Gestalten einer Darstellung dieses Themas zuzurechnen sind: drei Apostel und drei Christusgestalten (für deren dreifaches Auftreten innerhalb desselben Bildes K. Weitzmann ein byzantinisches Beispiel nennt).

Keine der Apostelfiguren im Musterbuch deckt sich mit einem der Ertrunkenen in der Braunschweiger Szene. Dagegen entspricht der jugendliche Apostel auf fol. 92^{recto} (links oben, Hahnloser, Abb. IX) weitgehend dem ebenfalls in Rückenansicht gegebenen und im Vordergrund liegenden Apostel des Londoner Blattes. Mit dieser Bemerkung soll nicht etwa eine Einwirkung derselben Vorlage auf beide Werke gefordert, aber das Zurückgreifen auf ähnliche byzantinische Darstellungen mit gleichem Schema und Motivrepertoir in Betracht gezogen werden. Die Ergebnisse von H. Hahnloser und K. Weitzmann liefern zunächst nur den Beweis, daß auch in Niedersachsen eine byzantinische Miniatur mit einer Ölbergszene vorlag und daß einigen der Gestalten eine Beachtung geschenkt wurde, die ihre Aufnahme in das Musterbuch rechtfertigte.

Ein direkter oder indirekter Nachklang der Wolfenbüttler Nachzeichnungen scheint sich in dem vordersten der ertrunkenen Männer erhalten zu haben, der die ganze linke untere Bildhälfte einnimmt. Die zusammengekauerte Haltung und der Gewandwulst, der hinter dem Ellenbogen den Rücken eng umschließt, kehrt auf fol. 89^{verso} (Hahnloser, Abb. IV) links unten bei der (teilweise abgeschnittenen) Figur wieder, die K. Weitzmann - das Blatt ist um 90^{o} zu drehen - als am Ölberg betenden Christus bestimmte [15]. Noch zwei andere Gestalten, die des jugendlichen Hades zu Füßen Christi in der

Vorhölle (fol. 90^{verso}; Hahnloser, Abb. VI), nehmen jene Haltung ein, die sich mit der des Ertrunkenen vergleichen läßt. Bei diesen finden sich die mit unterschiedlicher Länge unter dem Gewand hervortretenden Beine (ein Knie ist weit nach vorn gesetzt) wieder.

Welche Vorlage auch dem Braunschweiger Bild B II,4 zu Grunde gelegen haben mag, der Eindruck, daß der Maler den Motivschatz einer Ölbergszene entlehnt hat, bleibt bestehen. Falls diese Annahme Berechtigung hat, wäre hier eine Umdeutung vorgenommen, die nicht wie bei B I,5 und B II,1 in der thematischen Nähe des Vorbildes (Geißelung, Kreuztragung) bleibt, sondern zur Schilderung eines ihm weit entfernten Inhalts dient. Zwei unterschiedliche Bildgedanken finden durch das gleiche ikonographische Schema Ausdruck. Erst die acht hinzugefügten Fische bezeichnen den veränderten Ort, machen den Berg zum Teich [15a)].

Bild B I,1 zeigt links den Hl. Blasius und die um ihn versammelten Tiere, rechts die Abgesandten des Landpflegers: "Es geschah, daß der Herr des Landes seine Ritter aussandte zu jagen; die fuhren durch den Wald und fanden kein Tier. Zuletzt kamen sie von ungefähr vor die Höhle, darin Sanct Blasius wohnte: da sahen sie alle die Tiere in Scharen stehn, die sie im Walde hatten gesucht ..." [16)]. Der Erzählung gemäß sind die drei Reiter durch das Jagdhorn in der rechten Hand des ersten als Jäger gekennzeichnet. Einige der Tiere, die Hase [17)], Fuchs, Reh, Hirsch und Wolf darstellen, dazu die Pferde der Jäger, deuten auf Zusammenhänge mit zwei schon wiederholt herangezogenen Handschriften.

In der Hamburger Bibel von 1255, im sechsten Medaillon der Erschaffungsszenen (Band I, fol. 5^{verso}) ist Adam von neun Tieren umgeben, zu denen auch ein Hirsch zählt, der sich zu Adam umblickt. Die Zeichnung des Geweihs, der Ohren und des Haarwulstes über der Stirn ähnelt der seines Artgenossen in B I,1; die Haltung des zurückgewendeten Kopfes findet sich in demselben Bild bei dem liegenden Wolf wieder, der zum Hl. Blasius aufschaut.

Mehrere Tierdarstellungen des Apokalypsenkommentars Mm. 5.31

in Cambridge stehen in unmittelbarer Nähe sowohl zu denen der Hamburger Bibel als auch zu denen der Braunschweiger Wandmalereien. Unter den fünf allegorischen Tieren auf fol. 114 verso erweist sich das Wildschwein als eine seitenverkehrte Wiederholung seines Gegenstücks in dem erwähnten Medaillon der Hamburger Bibel und - wenn der Verfasser recht sieht - das als 'Lupus griseus' bezeichnete Tier als seitenverkehrte Wiederholung jenes Wolfes in B I,3, der das geraubte Schwein wiederbringt. In der steifen Stellung seiner Vorderbeine, dem emporgereckten Kopf, der geschwungenen Rückenlinie und der lang herunterhängenden Rute zeigen sich Übereinstimmungen, die über eine äußere, in der Species des Tieres begründete Ähnlichkeit hinausgehen.

Den drei berittenen Jägern lassen sich die Reitergruppen auf fol. 139 recto und fol. 141 recto an die Seite stellen. Nicht nur das Größenverhältnis zwischen Pferd und Reiter, die Haltung im Sattel - mit dem im Steigbügel nach vorn gestemmten Bein - und das Zaum- und Sattelzeug selbst gestatten eine Gegenüberstellung. Auch die Gangart der Pferde ist die gleiche: Eine Vorderhand ruht steil aufragend und fest auf der Erde, während die andere tänzelnd erhoben ist: die Hinterhände lassen mit weit ausgreifender Schrittstellung den Boden unter sich zurück. Beide Denkmäler begnügen sich nicht mit einer schemenhaften Andeutung der Pferde als notwendige Bestandteile zur Schilderung des Begriffes 'berittener Jäger' oder 'berittener König'. Mit der feinen Körpergliederung, den zum Trab erhobenen Vorderhänden und dem gesenkten Kopf, der dem Zügel gehorcht (B I,1), sind ihre Eigenschaften als feurige, doch folgsame Tiere ausgedrückt. Die unter dem Reitermantel des vordersten Jägers herausragende Schwertscheide und die sich darüber aufbauschenden Falten bezeugen das Bemühen um die Berücksichtigung auch nebensächlicher Details, die in ihrer Summe - hier wie in den anderen Szenen - dazu beitragen, ein weit zurückliegendes Geschehen dem mittelalterlichen Betrachter in einer neuen, seinem eigenen Lebenskreis nahen Formulierung lebendig vor Augen zu führen.

Die Gewandbehandlung bei den Gestalten des Blasius-Zyklus

zeichnet sich durch scharfe, sichere Linien aus, die über lange Strecken hin ohne Unterbrechung bleiben und feste, ruhige Außenkonturen schaffen. An vielen Stellen wird eine Hauptlinie von mehreren parallel verlaufenden Strichen unterstützt und damit eine Straffung der Gewänder hervorgerufen (B I,4 und 5). Andererseits sind Teile der Oberkleider häufig üppig bemessen und umhüllen mit lockeren Stoffbahnen die Körper, ohne deren Haltung und Bewegung zu verunklären (Jäger in B I,1; Frau in B I,6). Da, wo lange Kleider getragen werden, stoßen deren Säume auf dem Boden auf und erwecken den Eindruck, als trügen sie mit ihren seitlich ausschwingenden Fältelungen zu einer erhöhten Standfestigkeit der Gestalten bei (B I,2 und 3, B II,5).

Einige dieser Charakteristika treffen sowohl auf die im Zusammenhang mit Bild B I,5 genannten Handschriften zu als auch auf die Scheiben in der Goslarer Marktkirche und die Altartafel aus Quedlinburg, die beide ebenfalls der Jahrhundertmitte angehören. Hervorzuheben ist die straffe Linienführung in der Binnenzeichnung des Goslarer Scheiben, die sich besonders in dem langen Gewand des einen der Gekreuzigten (Cosmas oder Damian ?) ausprägt. Mit dem seitwärts und schräg erhobenen Kopf sowie mit den Revers am Halsausschnitt nimmt er Motive in ähnlicher Fassung auf wie bei dem Hl. Blasius bzw. bei dem rechten Schergen in B I,5.

Für die Architekturdarstellungen lassen sich zum Vergleich einerseits die des Goslarer Evangeliars, andererseits die des Apokalypsenkommentars Mm. 5.31 heranziehen. In der Goslarer Handschrift findet sich das Prinzp wieder, auf vorkragende, von Säulen unterfangene Voluten noch bereichernde Bauteile zu setzen, wenn diese dort auch zum Teil andere Formen annehmen (Goldschmidt, Taf. 2 und 4) und häufig zusätzliche Überdachungen tragen, die wie im Johannes-Zyklus der ganzen Szene einen oberen Abschluß geben (Goldschmidt, Taf. 6-8 und 10). Die als Kernstücke dienenden turmartigen Bauten mit den großen, eckigen Öffnungen können den zahlreichen Architekturen der Handschrift in Cambridge gegenübergestellt werden. Dort treten sie zwar im Verband mit komplizierten Baukomplexen auf, die nicht selten als pars pro toto

einer ganzen Stadt stehen, doch sind ihre Grundzüge sehr verwandt. Beispiele geben die wehrhaften Bauten auf fol. 1^{verso} 7^{recto} und 119^{verso}. Sie erheben sich zunächst über quadratischem Grundriß und zeigen in den unteren Partien nur eine Front. In den oberen Partien setzen sie sich mit polygonalen Aufbauten fort, die in schräger Aufsicht gegeben sind und einen Einblick in die Zinnenkränze bzw. auf die verschiedenen, nach mehreren Seiten ausgerichteten Dachflächen gestatten. Wie bei den Türmen vor den Bildern B II,4 und 5 ist eine Kombination von Grundriß- und Aufrißzeichnung gewählt.

Die vegetabilen Darstellungen halten sich in bescheidenen Ausmaßen. Nur der Baum rechts in B I,1, der vom Inhalt gefordert als Zeichen für 'Wald' steht, und derjenige in B I,2 verdienen mit ihrem Größenverhältnis zu den Personen und mit der deutlichen Unterscheidung von Stamm, Ast und Blatt eine derartige Bezeichnung, obwohl sie nicht die verhältnismäßig komplizierte Gliederung jener des Johannes-Zyklus erreichen. In den beiden Bildern B II,3 und 4, in denen sie nur als füllende Elemente (auch in B I,2) auftreten, ähneln sie in Größe und Blattform (auch in B I,1, unten Mitte) denen der alttestamentlichen Szenen.

F Der Thomas Becket - Zyklus

Der Legende des Hl. Blasius schließen sich in einem darunter befindlichen Streifen sieben Bilder aus dem Leben des Hl. Thomas Becket an. Sie stellen folgende Themen dar (s.Schema 3):

Thomas wird zum Bischof geweiht (T,1) - Thomas tritt den Forderungen König Heinrichs II. entgegen (T,2) - Thomas flüchtet nach Frankreich (T,3) - Thomas trifft mit Papst Alexander III. zusammen (T,5) - Thomas kehrt nach England zurück (T,5) - Thomas wird ermordet (T,7).

Dieser Zyklus besteht weitgehend aus Ergänzungen des 19. Jahrhunderts. Darüber geben die Pausen und der Restaurierungsbericht von H. Brandes [1] Aufschluß: "Der untere Teil des (ersten) Bildes ist neu ... Die nun folgenden (letzten drei) mußten durch eigene Kompositionen hinzugefügt werden, um den Zyklus zu vollenden."

Wie bei der entsprechenden Mauerzone an der Chornordwand ist auch hier die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß durch A. Quensen der Putzbelag erneuert und der Linienbestand übertragen wurde, also mittelalterliche Substanz hier nicht mehr vorhanden ist. Umso mehr gewinnen die 1845 angefertigten Pausen an Bedeutung.

H. Brandes' Bemerkung bezüglich der ersten Szene scheinen sich nicht ganz mit dem zu decken, was der betreffenden Pause zu entnehmen ist. Sie gibt zunächst den Befund von T,2 wieder, außerdem ganz links die Oberkörper eines Bischofs und zweier Begleiter, die dem rechten Bildrand von T,1 angehören. Obwohl der Bericht die Deutung zuläßt, als wären über die ganze obere Bildhälfte verteilte Spuren zu erkennen gewesen, beschränkt sich der mittelalterliche Bestand wahrscheinlich nur auf die in der Pause von T,2 überlieferten drei Gestalten [2].

In der Reihe der englischen Denkmäler, die dem Andenken des Thomas Becket geweiht sind, hat der Bildersturm unter Heinrich VIII. (1538) eine große Lücke hinterlassen.

Mit der befohlenen damnatio memoriae [3] jenes Bischofs, der als Symbolfigur des Gehorsams gegenüber dem Papst galt,

gingen hauptsächlich die Wandmalereien und Glasfenster unter. Abgesehen von wenigen, diesen Denkmälergattungen zugehörenden Resten, die den Patron Englands als Einzelfigur oder dessen Martyrium darstellen, sind noch einige Miniaturen erhalten, die sein Leben in mehreren Bildern erzählen. Die schnelle Verbreitung des Kultes auf dem Kontinent spiegelt sich in verhältnismäßig frühen und umfangreichen Zyklen wider, zum Beispiel in denen der Glasfenster von Sens [4], Chartres [5] und Coutances [6]. Eine nicht unbedeutende Stellung innerhalb dieser Denkmälergruppe nehmen die drei (authentischen) Szenen im Braunschweiger Dom ein. T. Borenius setzt für diesen Zyklus eine schon festgelegte Bildtradition voraus: "It appears a priori unlikely that there should exist no parallel to this series anywhere; for we can scarcely imagine that it does not reflect an iconographical tradition which by that time had obtained a wide diffusion." [7] Aus wievielen Bildern auch die Vorlage bestanden haben mag, hier war, da nur ein einziger Wandstreifen zur Verfügung stand, eine Beschränkung auf jene Szenen erforderlich, die das Schicksal des Thomas Becket am eindringlichsten vor Augen zu führen geeignet waren.

Für die Brandes'sche Deutung der wenigen mittelalterlichen Spuren von T,1 als 'Weihe des Thomas Becket' spricht die überlieferte Bischofsgestalt. Da ihr Kopf nicht von einem Nimbus umgeben ist, darf man annehmen, daß es sich nicht um Thomas selbst, sondern um einen anderen Bischof handelt, eben um den, der die Weihe vollzieht oder dabei assistiert. Dieses Thema würde sich auch als Einleitung für die darauffolgenden Szenen eignen, denn erst die Wahl des Kanzlers Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury bildete die Voraussetzung für den Streit zwischen ihm und Heinrich II., zwischen geistlicher und weltlicher Macht. Schließlich findet die Brandes'sche Ergänzung auch Unterstützung in überlieferten gleichnamigen Darstellungen, deren rechte Bildhälfte einen ikonographischen Vergleich mit den Resten von T,1 gestattet. Zu verweisen ist auf die entsprechenden Szenen im Queen Mary's Psalter in London [8], in den zerstörten Wandmalereien des Trierer Domes [9] und den Glasfenstern von Chartres.

Die Bilder T,2 - 4 bereiten der Benennung keine Schwierigkeit. Ihr Inhalt wird durch die Inschriften, die auch in die Pauser aufgenommen sind, erklärt. Oberhalb von T,2 erkennt man die Worte: "...S PRESUL REGI CONTRARIUS"; über T,3 und T,4: "...EXUL STIRP SUA OMN." [10] Für T,2 bietet die Scheibe in Chartres ein ikonographisch verwandtes Beispiel; mit dem links stehenden Heiligen und seinem Begleiter sowie dem rechts thronenden König folgt sie der gleichen Bildaufteilung. T,3 zeigt den als Pilger gekleideten Thomas zu Pferde. Die entsprechenden Szenen in Chartres, Coutances und im Londoner Psalter wählen einen anderen Augenblick der Flucht, sie stellen den Heiligen in einem Schiff sitzend bei der Überquerung des Kanals dar. Das Thema des nächsten Bildes (die Vertreibung der Sippe), obwohl nicht unmittelbar mit der Person des Heiligen verbunden und als nebensächliche Episode zum Fortgang der eigentlichen Geschichte nicht beitragend, scheint dennoch einen festen Platz in den Becket-Zyklen gehabt zu haben. Parallelen finden sich in einer Miniaturen-Folge aus dem Umkreis des Matthew Paris [11] und wiederum im Chartreser Fenster sowie im Queen Mary's Psalter, der die Wanderschaft der flüchtenden Sippe sogar über drei Szenen hin verfolgt. Die Übereinstimmung im ikonographischen Aufbau sind begrenzt: eine motivische Verbindung besteht zu den Miniaturen aus der Matthew Paris-Schule und zu den Scheiben in Coutances [12], die wie in T,4 auch Kinder (bzw. Säuglinge) in die Gruppe der Geächteten einfügen.

Die Suche nach dem ehemaligen Inhalt der anschließenden beiden Bilder muß im Bereich der Spekulation bleiben, für das letzte dagegen ist mit H. Brandes und T. Borenius eine Darstellung der Mordtat als nahezu sicher anzunehmen. Auch die Zyklen des Hl. Johannes und des Hl. Blasius enden mit der Hinrichtung. Es ist deshalb kaum zu erwarten, daß erst die Beisetzung den Abschluß bildete wie in Sens, Chartres, Coutances und im Queen Mary's Psalter. Unter der Voraussetzung, daß der restliche Wandstreifen ursprünglich weiteren d r e i Bildern Platz bot - es steht nicht fest, ob H. Brandes Anhaltspunkte für diese Anzahl bzw. für die verschiedenen Bildbreiten vorfand - mußten also die Szenen von

T,5 und T,6 Ereignisse vor dem Tode des Heiligen geschildert haben. Die Brandes'sche Erfindung für T,5, die T. Borenius "not a bad shot iconographically" nennt, darf auch hinsichtlich der Themenwahl Berechtigung beanspruchen. Das Zusammentreffen des Hl. Thomas mit Alexander III. in Sens führte zur Anerkennung seiner Entscheidungen und zur Bestätigung seiner Rechte durch den Papst. Eine diesbezügliche Szene war also dazu angetan, die Schuldlosigkeit des Erzbischofs und damit umso mehr das Unrecht des Königs hervorzuheben. Wie in den mehrfach herangezogenen Zyklen wird auch diese Begebenheit in Braunschweig ihre Darstellung gefunden haben. Als Ersatz mögen die entsprechenden Scheiben in Chartres und Coutances eine Vorstellung von dem verlorenen Bild vermitteln.

Zur Überbrückung der Handlungsorte von T,5 (Sens) und T,7 (Canterbury) könnte die Szene T,6 gedient haben. T. Borenius vermutet den Einzug des Heiligen in Canterbury als geeignetes Thema: H. Brandes verband die Rückkehr und die erneute Begegnung mit Heinrich II. zu einem Bild. Beiden Themen sind getrennte Szenen in Sens, Chartres und im Queen Mary's Psalter eingeräumt. Ihre Abfolge ist jedoch nicht übereinstimmend. Während der Psalter und der Zyklus in Sens die (nicht endgültige) Versöhnung der beiden Gegner - historisch richtig - in Frankreich stattfinden lassen [13], stellt der Chartreser Zyklus die Rückkehr über den Kanal voran und versetzt die Zusammenkunft mit Heinrich II. auf englischen Boden.

Die Mordszene selbst folgte wahrscheinlich jenem iknonographischen Schema, das durch die detaillierte Überlieferung [14] gerade dieses Ereignisses festgelegt und von Anfang an bindend war, wie eine der ältesten Darstellungen in der Londoner Handschrift, Brit. Mus. Ms. Harley 5102 (fol. 32^{recto}) [15] zeigt: links die vier Mörder Reginald Fitzurse, Hugh de Moreville, William de Tracy und Richard le Bret, in der Mitte der Heilige sterbend zusammenbrechend, rechts der Diakon Edward Grim, der mit einem Vortragekreuz die tödlichen Hiebe abzuwehren versucht.

Hinsichtlich der Architekturen lassen die wenigen erhalte-

nen Reste des Thomas Becket-Zyklus Abweichungen gegenüber dem Blasius-Zyklus erkennen. Während die zinnenbewehrte Turmarchitektur zwischen T,3 und T,4 in der Frontalansicht ihrem vergleichbaren Gegenstück im Blasius-Zyklus (zwischen B II,3 und B II,4) folgt, gestattet das Gebäude, das T,1 und T,2 trennt, einen Blick nicht nur auf die Fassade, sondern auch auf dessen gesamte linke Seitenfläche. Die Begleiter des Bischofs in T,1 werden von der hintersten Mauerkante überschnitten, die des Hl. Thomas in T,2 treten vor die Front. Deshalb scheint es, als bewegten sich die beiden Gruppen in verschiedenen Bildebenen. Eine solche Wirkung jedoch, die das Geschehen von T,1 weit in den Hintergrund zurückversetzt, dagegen das von T,2 näher heranrückt, ist weder von dem Maler beabsichtigt noch dem mittelalterlichen Betrachter bewußt gewesen. Im Mittelpunkt stand vielmehr das Bestreben um die perspektivische Ansicht des g a n z e n Gebäudes; ein Bestreben, das sich im Blasius-Zyklus nur an den Turmbekrönungen wahrnehmen läßt. Die dem Architekturgebilde verliehene Erscheinung als Körper bewirkt - so viel läßt die Pause noch erkennen - eine weit stärkere Trennung der aneinandergrenzenden Szenen, zugleich auch eine bestimmtere Festlegung der zu beiden Seiten agierenden Gestalten auf ihre Standorte als beispielsweise an der Grenze zwischen B I,3 und B I,4 (s.o.).

Bögen überspannen die Szenen T,2 und T,4. Ebenso war auch T,1 von einem architravähnlichen Abschluß überdacht, wie noch die schwachen Spuren eines Kapitells und die waagerechte Doppellinie über dem Kopf der hinteren Nebenfigur verraten. Die Szenen B I,4 und B II,5 im Blasius-Zyklus weisen keine Überdachungen auf, obwohl man sich die geschilderten Begebenheiten der Legende nach ebenfalls i n einem Haus oder Palast stattfindend vorzustellen hat. Im Thomas Becket-Zyklus dagegen scheint der Erzählung entsprechend auf eine konsequente Unterscheidung zwischen Außen- und Innenräumen Wert gelegt worden zu sein.

Die Grate, die in T,2 und T,4 zwischen den inneren Bogenlinien entstehen, sind mit runden Knäufen oder mit fünfteiligen Blättern besetzt. Vergleichsbeispiele für diese

Schmuckelemente finden sich in zwei Miniaturen des Apokalypsenkommentars in Cambridge. Die beiden Bögen auf fol. 65^{recto} stoßen in einem dreiteiligen Blattgebilde zusammen; die auf fol. 1^{verso} münden in kugelförmigen Zierstücken. Diese Kugelknäufe kehren an einer Thronlehne auf fol. 21^{verso} wieder, die sich ihrerseits mit der des Thrones Königs Heinrich (T,2) deckt: Beide besitzen einen sternförmigen Umriß mit sechs Ecken und dazwischen konkav einschwingenden Rändern [16].

In der Gewandung und Bewegung der Gestalten bietet der Thomas Becket-Zyklus keine Erweiterung des bisher behandelten Motivschatzes. Nur die Kleidung des Hl. Thomas und seines Begleiters in T,3 bedarf der Erwähnung. Sie tragen die gleiche Tracht, mit der die Fahrenden in den thematisch verwandten Pilgerdarstellungen gekennzeichnet sind. Hut, Kapuze und Mantel bilden die Ausstattung der Flüchtenden. Aus dem niedersächsischen Kunstkreis ließ sich eine ähnliche Szene nicht nachweisen. Deshalb sei das Medaillon in der Bible Moralisée (fol. 180^{recto}) in Oxford [17] erwähnt, das zwei zu Pferde Reisende wiedergibt. Aus der Übereinstimmung in der spezifischen Kleidung der beiden Reiter (Hut, Kapuze und Reisemantel) läßt sich die westliche Herkunft jener Vorlage ablesen, die den Braunschweiger Thomas Becket-Zyklus beeinflußt haben mag.

Einen Nachtrag zu dem Befund in der Mauerfläche, die den Thomas Becket-Zyklus aufnimmt, liefert H. Brandes mit folgenden Zeilen: "Es fanden sich (nämlich) an der Stelle, wo die Geschichte des Thomas Becket dargestellt ist, unter den alten Gemälden selbst durcheinander geworfene Entwürfe, wie sie heut zu Tage wohl auch in den Maler-Werkstätten an den Wänden vorkommen, die nicht christlich zu deuten waren. Unter anderen unverständlichen Bruchstücken war in einem Zirkelschlag eine sitzende Figur so geistreich gezeichnet, daß sie nur als das Bild einer Minerva angesehen werden konnte. Leider konnte sie nicht durchgezeichnet werden, man hätte sonst das darüber gemalte Original zerstören müssen." [18]

Diese knappen Angaben lassen mehrere Vermutungen zu: Es könnte sich - wie H. Brandes vorschlägt - um Proben handeln,

die vielleicht zur Prüfung der zu verwendenden Malmittel und deren farblicher Wirkung auf der Putzschicht dienten. Dem widerspräche die Themenwahl dieser Entwürfe. Es läge nahe, dafür Motive vorauszusetzen, die in der endgültigen Ausmalung wiederkehren, die also irgendein Detail wie etwa eine Heiligengestalt vorwegnehmen. Nirgends in den ausgeführten Wandgemälden findet sich die "in einem Zirkelschlag sitzende Figur" wieder. Diese vage Beschreibung gestattet keine endgültige Entscheidung über den profanen oder sakralen Charakter der Darstellung. Sie läßt aber vielleicht an eine Fortuna im Glücksrad denken. Eine Parallele bieten die Wandgemälde in Berghausen [19], die diesem Thema einen Platz in der unteren Zone der Apsiswand einräumen. Aus den Brandes'schen Worten geht nicht hervor, ob jene "durcheinander geworfenen Entwürfe" sich im Stil von den darüber vorgefundenen Malereien der Thomas Becket-Szenen unterschieden. Seine Annahme, es seien Entwürfe jener Werkstatt, die auch die bestehende Ausmalung schuf, schließt zwar einen zeitlichen Abstand aus, doch wäre zu fragen, ob angesichts der wenigen Spuren ein stilistischer Unterschied festzustellen war und, falls das zutrifft, ob H. Brandes zu dessen Beurteilung fähig war. Die Bezeichnung "unter den alten Gemälden" gibt keine Auskunft über den Tiefenabstand zu der oberen Malschicht. Es stellt sich die Frage nach der Berechtigung des Begriffes 'Entwurf'. Man wird auch die Möglichkeit nicht ausschließen dürfen, daß diese Spuren als Fragmente einer älteren, etwa aus der Zeit Heinrichs des Löwen stammenden Ausmalung zu deuten sind, obwohl dafür weder im Chorraum noch an anderen Stellen weitere Reste bekannt geworden sind. Eine endgültige Lösung dieses Problems ist nicht mehr zu erwarten. Trotz aller Unklarheiten geht aber aus dem Bericht von H. Brandes hervor, daß der beschriebene Befund nicht dem Thomas Becket-Zyklus selbst zugerechnet werden kann.

IV. Die Gemälde des Vierungsgewölbes

Das Vierungsgewölbe, das die gleiche äußere Beschaffenheit wie das Chorgewölbe besitzt, erhebt sich über einem nahezu quadratischen Grundriß [1]. Seine Unterteilung in acht sphärische Einzelflächen ist wiederum in hohem Grade maßgebend für die Anordnung der verschiedenen Darstellungen, die hier jedoch einer anderen Ordnung unterworfen sind als die der Wurzel Jesse.

Für den Eindruck des Betrachters sind die Kreise bestimmend, die ihren Mittelpunkt in der Gewölbemitte haben. Die äußere Kreislinie berührt die Scheitelpunkte der vier Schildflächen über den Vierungsbögen, der Durchmesser dieses größten Kreises beträgt also eine Seite des Grundrißquadrates. Zusammen mit einem zweiten, engeren Kreis wird ein Band gebildet, das den Mauerring des Himmlischen Jerusalem darstellt. Im Zentrum befindet sich das Lamm Gottes, das von einem Vierpaß und einem Doppelring umgeben ist. Von diesem gehen wie die Speichen eines Rades vier farblich hervorgehobene Streifen aus, die sich mit den Diagonalgraten des Gewölbes decken. Sie treffen senkrecht auf den Mauerring, werden von ihm überlagert und senken sich unterhalb dessen bis auf die Kapitelle der Vierungspfeiler herab. Die Tonnenknickungen werden in der östlichen und westlichen Kappe von den Malereien völlig negiert, in der nördlichen und südlichen treten sie nur indirekt in Erscheinung. Diese Kappen nehmen im Gegensatz zu den anderen beiden je zwei Bilder auf. Die Halbierungslinien fallen dort mit den Tonnenknickungen zusammen und werden durch je eine Säule markiert, die nicht bis zu dem Doppelring aufragt, sondern in halber Höhe endet und die Baldachinarchitekturen der zu beiden Seiten befindlichen Szenen stützt.

Der Mauerring des Himmlischen Jerusalem legt sich über das ganze Gewölbe und faßt dessen acht Teilflächen im Innern des Kreises zusammen. Gleichzeitig trennt er acht Zwickelflächen ab, die je einer Prophetenfigur Platz geben. Das Gewölbesystem in der Zusammenwirkung mit den darauf gemalten Kreisbahnen ruft in dem Betrachter, der aus der Vierung

aufblickt, Assoziationen mit Kuppelkonstruktionen hervor. Einerseits lassen die vier Paare der Zwickelfelder an eine auf Pendentifs ruhende Kuppel, andererseits die acht zusammengeschlossenen sphärischen Flächen, die sich zwischen den Graten und Knickungen emporwölben, an eine flache Segelkuppel denken.

Die Darstellungen verteilen sich auf vier Zonen, die radial um die Gewölbemitte angeordnet sind (s. Schema 4).

I. Zentrum: Lamm Gottes.
II. Südkappe: Geburt Christi (V,1) und Darbringung im Tempel (V,2) - Westkappe: Die Drei Frauen am Grabe (V,3) - Nordkappe: Weg nach Emmaus (V,4) und Abendmahl in Emmaus (V,5) - Ostkappe: Ausgießung des Heiligen Geistes (V,6).
III. Himmlisches Jerusalem mit den Büsten der Zwölf Apostel.
IV. Zwickelflächen: Acht Propheten.

Die der Vierung zugekehrten Schildflächen über den Vierungsbögen tragen ebenfalls figürliche Malereien; wie in der Szene des Sündenfalls sind auch hier nur die Oberkörper der Dargestellten gegeben (s. Schema 5):

I. Östlicher Vierungsbogen: Christus, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch; links Maria, rechts Johannes in flehender Gebärde (Deesis).
II. Südlicher Vierungsbogen: Engel, eine Weltkugel haltend.
III. Westlicher Vierungsbogen: Unter einer Arkadenreihe Christus und eine Gestalt, die ein Lamm darreicht; an den Seiten ein von Flammen umgebener Phönix und ein Pelikan mit seinen Jungen.
IV. Nördlicher Vierungsbogen: Engel, eine Weltkugel haltend.

An den Unterseiten der vier Gurtbögen befinden sich je sechs oder sieben Medaillons mit den Büsten folgender Gestalten:

I. Östlicher Vierungsbogen: Sieben namentlich nicht bezeichnete Bischöfe, die auf ihren Spruchbändern folgenden Text verkünden: "Ave Maria gratie plena - Dominus tecum - benedicta tu in mulieribus - ecce paries filium - et vocabis nomen eius Iesum - regnabit in domo Iacob - et regni eius non erit finis" (Luk.1,28,31-33) [2].

II. Südlicher Vierungsbogen: Sechs namentlich nicht bezeichnete Personen (Könige, Propheten?), die auf ihren Spruchbändern folgenden Text verkünden: "Laudate eum coeli coelorum - laudate eum sol et luna - laudate eum omnes angeli eius - laudate eum in excelsis - laudate dominum de coelis - laudate eum omnes stellae" (Ps.148,1-4).

III. Westlicher Vierungsbogen: Sieben Engel.

IV. Nördlicher Vierungsbogen: Sechs Tugenden, denen folgende Namen beigegeben sind: Fortitudo, Castitas, Temperantia, Prudentia, Fides, Iustitia.

Der originale Bestand der Malereien im Vierungsgewölbe ist zum größten Teil gesichert. Es sind die Brandes'schen Pausen von allen sechs Szenen in den Gewölbekappen erhalten, sowie die von fünf Propheten. Außerdem gestattet teilweise auch das Restaurierungstagebuch von O. Schulz eine Überprüfung jener Partien, die nicht von H. Brandes nachgezeichnet wurden (oder deren Pausen verschollen sind). Das trifft hauptsächlich auf die Darstellungen an den Schildflächen und Gurten der Vierungsbögen zu. Sie erwiesen (1937 - 41) sich als nur noch schwach erkennbar und in erheblichem Maße ergänzt. Deshalb werden sie aus der stilistischen Untersuchung auszuklammern und nur in der Besprechung des theologischen Programms zu behandeln sein.

Während bei den übrigen Darstellungen des Vierungsgewölbes, die nicht durch die Pausen dokumentiert sind, hinreichend Spuren für eine Deutung und sinnvolle Ergänzung erhalten waren, fanden sich keine Anhaltspunkte für ein ursprüngliches Vorhandensein des Lammes: Außer dem Vierpaß und dem Doppelring wurden nur "unter der Fahne (des Lammes) ... Flügel sichtbar." Diese Tagebuchnotiz von O. Schulz findet ihre Bestätigung in einer seinerzeit angefertigten Aufnahme. H. Brandes [3] vermerkt "die symbolische Darstellung Christi als des Lammes mit dem vergossenen Blute und der Siegesfahne" nicht als eigene Zutat, sondern hinterläßt den Eindruck, als zählte sie zu dem von ihm vorgefundenen Bestand (siehe auch unten).

A Die sechs Szenen aus dem Neuen Testament

Jeder der sechs Szenen ist ein Viertel oder ein Achtel des Kreisinneren zugeteilt. Die Spitzen dieser Kreisausschnitte werden von dem Doppelring, der das Lamm umgibt, abgeschnitten, so daß die einzelnen Bildflächen als Mantelteile eines Kegelstumpfes angesehen werden können. Die so entstehenden Felder nähern sich also entweder dem Querformat (V,3 und V,6) oder dem Hochformat (V,1 und V,2 sowie V,4 und V,5) an. Über allen Szenen erheben sich Bogenstellungen, die jedoch, durch die Bänder der Diagonalgrate voneinander isoliert, mit denen der benachbarten Kappen nicht in Verbindung treten. Nur innerhalb der nördlichen und südlichen Kappe stoßen sie in der Mitte auf den ihnen gemeinsamen Säulen zusammen. Jeder Viertelkreis besitzt demnach ein eigenständiges Architektursystem, das an den Außenseiten je einer Stütze bedarf.

Die Szene V,1 mit der Geburt Christi zeigt Maria auf einem mit Tüchern bedeckten Lager [1]. Ihre Hände sind weit vom Oberkörper nach oben gestreckt. Rechts neben dem Fußende sitzt Joseph mit gekreuzten Beinen auf einer schmalen Bank. Sein Körper ist in Frontalansicht gegeben; der leicht ins Dreiviertelprofil gewendete Kopf neigt sich nach links. Die Rechte ist an die Brust gelegt, die Linke greift in die Falten des Mantels, die sich im Schoß aufbauschen. Zwischen den Eltern ragt die kastenförmige mit Arkaden tektonisierte Krippe hervor, aus der das Kind dem Betrachter entgegenblickt. Dahinter erhebt sich ein von sechs Bogen und Säulen getragener Dreieckgeibel, den ein Architekturgebilde krönt. In den beiden mittleren Bogenöffnungen bemerkt man Ochs und Esel. Je ein Engel neigt sich mit hinweisender Gebärde über die Giebelschrägen auf das Kind herab.

Den hier grob skizzierten kompositionellen Aufbau teilt diese Darstellung mit den übrigen aus der Haseloff'schen Malerschule, die durch die wechselnde Verwendung einer begrenzten Anzahl von Einzelmotiven ihre Verwandtschaft erkennen lassen. A. Haseloff [2] hat sie - unter ständiger Betonung der überall zu bemerkenden Abweichungen - auf verschiedene Grundtypen zurückzuführen und zu ordnen versucht.

Als weitere Variante fügt sich die Braunschweiger Szene dieser Gruppe ein. Sie verzichtet auf eine gleichzeitige Wiedergabe der Verkündigung an die Hirten. Andeutungen von Landschaft fehlen. Umso mehr wird die Architektur des 'Stalles' betont. Besonders auffällig tritt der Dreieckgiebel mit der sechsteiligen Bogenreihe und der Bekrönung hervor. Die Rahmung von Ochs und Esel durch Bogenöffnungen und eine darüber waagerecht ansetzende Dachlinie ist schon in den aus dem 12. Jahrhundert stammenden Miniaturen dieses Kunstkreises anzutreffen [3], die Dreieckform aber bleibt selten. Ein einziges Vergleichsbeispiel aus näherer Umgebung begegnet in der Geburtsszene des Semeca-Missales (p. 64) [4], die sich aber nur mit einer Doppelarkade über den Tieren begnügt. Dem Braunschweiger Bild näher kommt die fränkische Miniatur in London (Brit. Mus., Add. Ms. 17687a) [5], die den von vier Bögen durchbrochenen Giebel zwischen zwei Türme stellt. Reich gegliedert zeigt sich die Vorderwand der Krippe, die sich durch die Anzahl der Blendbögen und durch deren Stelzung auf eigene Säulen und Kapitelle von den bescheideneren Gegenstücken in den Miniaturen abhebt. Die Einfügung der Engel hinter der Architektur [6] scheint auf eine byzantinisch beeinflußte Vorlage zurückzugehen, die ein Felsmassiv mit Höhle anstelle des Stalles aufwies. Zwei Beispiele bieten die beiden Geburtsszenen im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 3 und 8). Dort treten die Himmelsboten als Halbfiguren hinter dem Hügel hervor, der wie die Schrägen des Stalldaches nach beiden Seiten abfällt.

Wie in der ungewöhnlichen Bildung und Hervorhebung der Architekturteile, so findet die Braunschweiger Szene auch in der Zueinanderordnung und Typenwahl ihrer drei Hauptpersonen eine neue Lösung gegenüber den anderen Darstellungen dieses Themas. Maria ist weder nach byzantinischem Vorbild auf der Seite liegend dem Betrachter zugekehrt, noch umfängt sie mit ihren Armen das Kind. Ihre erhobenen Hände vermögen keine Verbindung zu einer der beteiligten Personen herzustellen. Auch das Kind ist in seiner Kopfhaltung nicht auf die Eltern bezogen. Die Gestalt des Joseph läßt sich weder dem byzantinischen Typ zuordnen, der ihn von der Szene abgewandt und seinen Kopf auf

den Arm stützend wiedergibt, noch jenem, der ihn - bisweilen mit Judenhut und Stock - der Bildmitte zugekehrt zeigt. Im Gegensatz zu den meisten Miniaturen der Haseloff'schen Malerschule, die dem Pflegevater nur wenig Platz zwischen dem Fußende des Lagers und dem rechten Bildrand einräumen, gestattet die Braunschweiger Szene den Blick auf einen mit einem Kissen ausgestatteten thronähnlichen Sessel. In der Absonderung und damit gleichzeitigen Hervorhebung des Joseph durch die ihm allein vorbehaltene Sitzfläche zeigen sich Anklänge an die älteren Geburtsdarstellungen im Braunschweiger Evangeliar MA 55 (fol. 19^{recto}), auf dem Einzelblatt in Cleveland und im Brandenburger Evangelistar (fol. 3^{verso}), die ihn darüber hinaus unter einem überdachten Portalbogen oder unter einem Baldachin abbilden. Dort fällt auch - weitere Beispiele wie die Scheibe mit der Geburt Christi aus dem Goslarer Dom [7] ließen sich anfügen - die lose Zusammenordnung der Hauptgestalten auf, die wie hier, ohne untereinander Beziehungen erkennen zu lassen, voneinander isoliert bleiben.

Im Gegensatz zu Bild V,1, das mit den vier übereinander (bzw. hintereinander) gestaffelten Zonen eine verhältnismäßig komplizierte Komposition aufweist, besitzen die übrigen fünf Szenen des Vierungsgewölbes einen leichter zu überblickenden Aufbau, der sich nicht zuletzt aus dem jeweils gestellten Thema erklärt.

Das Bild V,2 zeigt die Darbringung Christi im Tempel. Unter einer dreiteiligen Bogenreihe erkennt man links Simeon, der in seinen mit einem Tuch verhüllten Händen das Kind trägt. Es neigt sich mit dem Oberkörper und mit den weit ausgestreckten Armen über den Altar hinweg der Mutter entgegen, während sich sein Kopf in halber Drehung nach dem Greis umwendet. In der rechten Bildhälfte stehen Maria und Joseph. Die Mutter erwidert mit zaghaft vorgestreckten Händen die lebhaften Gebärden des Kindes. Hinter ihr hält Joseph die als Opfergabe vorgeschriebenen Tauben in seinen mit dem Mantel umhüllten Händen bereit. Auf der obersten Begrenzungslinie des Altartisches stehen zwei Leuchter unterschiedlicher Form. Vom mittleren Bogen der Tempelarchitektur hängt eine Öllampe herab.

Diesem Bild sind zunächst wieder die betreffenden Miniaturen

der Haseloff'schen Malerschule gegenüberzustellen. Sie unterscheiden sich untereinander durch Auswahl, Anordnung und Kleidung der beteiligten Personen [8]. Meistens ist der Augenblick gewählt, da noch Maria das Kind hält und Simeon es entgegenzunehmen im Begriff ist. Bisweilen wird Joseph durch die Prophetin Anna ersetzt, der auch die Tauben übergeben sind. In die Miniaturen des Cod. lat. 23094 (fol. 38^{recto}) [9] und des Cod. Blankenburg 147 (fol. 22^{recto}) sind Anna und Joseph aufgenommen, doch treten sie in den Hintergrund und werden von den Bildrändern überschnitten. Zu den von A. Haseloff nicht besprochenen Illustrationen dieses Themas gehören die des Arenberg-Psalters [10] und des Kölner Perikopentuchs W.f.252 (fol. 241^{recto}), die Joseph und Anna hinreichend Platz zu ihrer vollständigen Wiedergabe einräumen. Wie V,2 zeichnen sich die soeben genannten fünf Darstellungen durch die Beibehaltung jenes Tuches aus, das die Hände des Simeon nach byzantinischem Zeremoniell bedeckt. Einer byzantinischen Darbringungsszene, die sich ebenfalls nicht nur auf die Hauptfiguren beschränkte, ist auch die des Brandenburger Evangelistars (fol. 12^{verso}) [12] verpflichtet. Durch die eigenwillige und ausführliche Schilderung der Tempelarchitektur, ebenso wie durch Hinzufügung einer sechsten Gestalt, deren Benennung Schwierigkeiten bereitet, findet diese Miniatur zu einer außergewöhnlichen Lösung. Auf die Charakterisierung der Beteiligten durch die Differenzierung ihrer Physiognomie, Gestik und Gewandung ist besonderer Wert gelegt. Die Komposition der Mittelgruppe mit Christus, Maria und dem demütig vorgebeugten Simeon ähnelt - abgesehen von der seitenverkehrten Anordnung - in auffallendem Maße der des Braunschweiger Bildes. Sie bietet die einzige nachweisbare Parallele für die Haltung des Kindes, das sich weit zu seiner Mutter vorbeugt und dabei zu Simeon zurückblickt. Schließlich gestattet auch die Gestalt des Joseph einen Vergleich, der hier ebenfalls die Tauben in seinem Mantelbausch birgt und dessen Übereinstimmung mit V,2 hinsichtlich dieses Motivs nur von dem Joseph in S.n. 12760 übertroffen wird, der eine Hand leicht erhoben schützend vor die Opfergabe hält.

Die westliche Kappe nimmt Bild V,3 mit den Frauen am Grabe

auf. Unter einer weit gespannten dreifachen Bogenstellung schreiten von links die Frauen herbei, rechts sitzt der Engel auf dem Sarkophag. Dessen Vorderseite wird - wie die Krippe in V,1 - durch acht Blendarkaden unterteilt. Zwei Tücher sind über seinen Rand gelegt. Der Engel neigt sich vor und weist mit seinem ausgestreckten rechten Arm nach rechts, so daß sich sein Oberkörper, gegen den Unterkörper gedreht, von den Frauen abwendet. Die Linke ruht auf dem linken Oberschenkel und greift in den Mantel. Der Kopf wird von den Ansätzen der Flügel gerahmt, deren rechter waagerecht über die Köpfe der Frauen hinwegschwingt, während der linke nach unten abgewinkelt parallel zum Rückenkontur verläuft und die hinweisende Geste des rechten Armes unterstreicht. Rechts drängen sich die Frauen zu einer geschlossenen Gruppe zusammen. Die erste hält ihre Rechte vor die Brust und schwingt mit der Linken ein Rauchfaß. Hinter ihr schmiegen sich die beiden nachfolgenden Marien eng aneinander. Dabei wendet die mittlere ihren Rücken der ersten zu, doch richtet sie den Blick ebenfalls auf den Engel. Sie ist in leichter Frontalansicht, die letzte in leichter Rückenansicht gegeben. Nur die Hände der mittleren sind, am Oberkörper eng angelegt, erkennbar: eine deutet auf den leeren Sarkophag, die andere berührt die Schulter der ganz links stehenden Frau. Aus den Scheiteln der drei abschließenden Bögen hängt je eine Öllampe herab.

Die Anzahl der heranzuziehenden Beispiele gleichen Themas ist gering. A. Haseloff [13] kann aus der von ihm behandelten Handschriftengruppe nur zwei Darstellungen nennen, die des Elisabeth-Psalters (p. 22) [14] und die des Cod. mebr. mut. I.F. 440 in Breslau (fol. 98^{recto}) [15]. Zu erweitern ist das Vergleichsmaterial mit den Darstellungen des Brandenburger Evangelistars (fol. 56^{verso}) [16] und des Kölner Perikopenbuchs W.f. 252 (fol. 116^{recto}) [17], der Berliner Tafel aus Soest [18] und mit dem Grabesengel des Wolfenbüttler Musterbuchs (fol. 93^{recto}; Hahnloser Abb. XI). Die beiden Miniaturen der Haseloff'schen Malerschule und die des Brandenburger Evangelistars entbehren jener Dramatik, durch die sich das Braunschweiger Bild auszeichnet. In den Frauen zeigt sich zwar auch das Bestreben, ihnen den Ausdruck von Überraschung

und Furcht zu geben, doch bleiben sie in der Bewegung verhalten. Auch der Engel unterscheidet sich durch seine Haltung. Er wendet sich den Frauen zu und hebt mit der Rechten das Grabtuch empor oder hält sie gebietend erhoben (Brandenburger Evangelistar), während die Linke im Schoß ruht. Die Soester Tafel führt in den Bereich jener Beispiele, die dem Braunschweiger Bild sehr nahe kommen. Der Grabesengel der Tafel, des Wolfenbüttler Musterbuchs und des Kölner Perikopenbuchs schließen sich in einem gemeinsamen Typ zusammen, der in mehreren Einzelheiten byzantinischen Vorbildern folgt. Wie in V,3 überschneidet der ausgestreckte, rechte Arm diagonal den Oberkörper, sind die Haare zu lockigen Strähnen geflochten, ist das Gewand am rechten Oberarm mit einem Querstreifen verziert. Doch auch Abweichungen sind zu bemerken. Beide Flugel schwingen zur Bildmitte hin. In der Tafel und in der Wolfenbüttler Musterzeichnung umfaßt die Linke einen dünnen, langen Stab, der mit seiner senkrechten Linienführung die aufrechte Sitzhaltung betont. Er fehlt in der Kölner Miniatur, wie sich auch dort ein leichtes Vorbeugen des Oberkörpers abzeichnet, das bei dem Braunschweiger Grabesengel zusammen mit dem gesenkten, linken Flügel [19] jene starke Bewegtheit ausmacht, die von den anderen nicht erreicht wird. Die Darstellung in Köln zeigt auch eine mit V,3 übereinstimmende Anordnung der Drei Frauen. Abgesehen von der ersten, die außer dem Rauchfaß ein Kästchen trägt, weisen die beiden nachfolgenden Marien starke Ähnlichkeit in den Handbewegungen und in der Gegenüberstellung von Frontal- und Rückenansicht auf [20].

Wie die Soester Tafel, die Kölner Miniatur und zahlreiche byzantinische Denkmäler beweisen, setzt der hinweisend ausgestreckte Arm des Engels auch eine zusätzliche Andeutung der Grabeshöhle voraus. Da, wo diese in das Bild mitaufgenommen ist, hat man die Sitzfläche des Engels als den zur Seite gewälzten Stein anzusehen. In der Braunschweiger Szene wird dieser Stein zum Sarkophag, also zum Grabe selbst. Die Leichentücher - bei den byzantinischen Vorbildern in der Höhle liegend - hängen über den Rand in den Sarkophag hinein und veranschaulichen dessen Leere. So ist die hinweisen-

de Gebärde des Engels von V,3 ihres Bezugsobjektes beraubt. Die Umdeutung des Steines zum Sarkophag würde für den Engel eine Haltung verlangen, wie sie der in der Brandenburger oder der in der Breslauer Szene zeigt. Auch dort ist der eckige Block, auf dem der Engel sitzt, durch den schräg angelehnten Deckel unmißverständlich als Sarkophag gekennzeichnet, obwohl dessen Leere nicht so deutlich hervorgehoben ist und seinem Äußeren die charakteristischen Blendbögen fehlen. Diese beiden Miniaturen fügen am unteren Bildrand drei schlafende Soldaten hinzu. Im Brandenburger Evangelistar liegen sie auf grünen Erdschollen, über die Blumen verstreut sind. Die Braunschweiger Szene unterscheidet sich von den übrigen Darstellungen durch die hinzugefügten seitlichen Säulen und abschließenden Bögen. Nicht diese Architektur allein, aber die drei herabhängenden Öllampen berechtigen dazu, das Geschehen als im Innern des Grabbaues vorzustellen, gleichermaßen als hätten die Drei Frauen schon den Eingang durchschritten und die schlafenden Wächter davor zurückgelassen. Hier liegt also möglicherweise ein ikonographisches Schema vor, das zwei verschiedene Auffassungen dieses Themas vermischt [21]. Außer dem Sarkophag ist der Grabbau wiedergegeben, nicht - wie es der Geste des Engels entspräche - in seiner Außenansicht am rechten Bildrand, sondern als Innenraum, der die ganze Szene umrahmt [22].

Die Szenen V,4 und V,5 sind zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Episoden mit jeweils denselben Personen gewidmet: Christus und die beiden Jünger auf dem Weg nach Emmaus und deren Abendmahl in Emmaus.

In V,4 nimmt Christus das linke Bilddrittel ein. Er zeigt sich dem Betrachter nahezu frontal. Das linke Bein ist nach vorn gestellt und vom Knie abwärts ein wenig nach rechts gedreht; der rechte Fuß ist in Seitenansicht nach links weisend zurückgesetzt. Die Rechte, in den Mantel eingebunden, ruht vor der Brust; die Linke umfaßt in Hüfthöhe einen Stab, der mit der Körperachse zusammenfällt und zwischen den Füßen bis zum Boden reicht. Das Standmotiv, die gesenkte linke Schulter und der leicht geneigt Kopf bewirken ein Vorbeugen und eine schwache Seitenwendung zu dem ersten der Jünger.

Zwischen Körper und linker Hand steigt ein Spruchband empor- das die Worte "O STULTI ET TARDI CORD..." (Luk. 24,25) enthält. Der erste Jünger, in der Mitte des Bildes, schreitet auf Christus zu. Wie die eine der Marien in V,3 kehrt er seinen Rücken teilweise in die Bildebene. Das linke Bein erscheint räumlich entfernter als das andere, das dem Hintergrund zugewendet ist, so daß der Eindruck entsteht, als seien die Unterschenkel gekreuzt. Die linke Hand ergreift einen Zipfel vom Gewande Christi, während die rechte vor dem Oberkörper erhoben ist. Rechts schließt sich der zweite Jünger an. Wie Christus zeigt er sich frontal dem Betrachter. Der geneigte Kopf und das rechte Bein, das als Spielbein nach links weit abgespreizt nur mit der Fußspitze den Boden berührt, schließen diese Gestalt an die beiden anderen an. Die Rechte ist vor der Brust erhoben, die Linke vom Körper weggestreckt. Diese berührt ein sichelförmig geschwungenes Spruchband, das den Unterkörper überschneidet und bis zur Hüfte des ersten Jüngers verläuft. Seine Worte lauten: "MANE NOBISC QM ADVESPE" (Luk.24,29). Das Spruchband und der Griff nach dem Gewande Christi binden die drei Personen aneinander, ohne jedoch ihre Bewegung und Gestik zu beeinträchtigen. Dem Thema gemäß ist das transitorische Element stark ausgeprägt. Aus wechselnden Standmotiven und Körperansichten schöpft die Szene ihre Lebendigkeit. Rede und Antwort zwischen Christus und dem ersten Jünger werden mit der Gegenüberstellung von Frontal- und Rückenansicht [23] ausgedrückt, nicht zuletzt auch mit dem Ergreifen des Gewandes Christi.

Als auffälliges Motiv ist der Stock mit Kugelknauf in der Rechten Christi zu vermerken. Er ist wahrscheinlich nicht nur als Ausrüstung eines Wanderers zu verstehen, der die 60 Stadien von Jerusalem nach Emmaus zurücklegt. Einer Anregung von L. Réau [24] folgend, wird man sich fragen mussen, ob er nicht einer Interpretation des Evangeliums vom Ostermontag zuzuschreiben ist, die in Frankreich ihre frühste Illustrierung erfahren zu haben scheint: Nach Luk. 24,18 fragt der Jünger, "der Cleophas hieß", den Herrn: "Tu solus p e r e g r i n u s es in Jerusalem ...?". Das Wort peregrinus bezieht sich auf jene Juden, die der jüdischen

Sitte gemäß zum Pascha-Fest nach Jerusalem kamen. Der einheimischen Bevölkerung waren diese Jugen 'Fremdlinge'. Im mittelalterlichen Sprachgebrauch bedeutete das Wort peregrinus zugleich 'Pilger'. Da aber das Wort 'Pilger' im westlichen Europa hauptsächlich mit einem nach Santiago di Compostella Wallfahrenden verbunden wurde, entstand für diese Textstelle eine Ikonographie, die der eigenen Vorstellung so weit unterworfen war, daß sie Christus und die beiden Jünger nicht nur mit Pilgerhut, Tasche und Stab versah, sondern dieser Ausrüstung die für die Jacobus-Pilger kennzeichnende Muschel hinzufügte. Als Beispiel sei das Relief in Santo Domingo de Silos (um 1085 - 1100) [25] genannt. Die im Mittelalter bestehende Kongruenz der Begriffe Fremdling = Pilger = Jacobus-Pilger läßt sich auch an Darstellungen nachweisen, die das Emmaus-Thema nicht berühren. Ein deutsches Beispiel findet sich auf dem Deckel des Taufbeckens im Hildesheimer Dom. Aus der Hand der personifizierten 'Misericordia' nehmen zwei 'Wandernde' Brot entgegen, von denen der rechts außenstehende mit seiner Linken einen wie in V,4 gebildeten Stab umfaßt und an seinem Hut sowie an der Tasche die Jacobus-Muscheln trägt [26].

Abgesehen von einer anspruchslosen Miniatur aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts im Wolfenbüttler Cod. Helmst. 1037 (fol. 87^{verso}) [27] ist der Braunschweiger Szene unter den Miniaturen der Haseloff-Handschriften und den verwandten Denkmälern nichts Vergleichbares gegenüberzustellen. Aus oben erwähnten Gründen bietet die westeuropäische Buchmalerei eine nicht geringe Anzahl von Darstellungen dieses Themas, in denen Christus und die beiden Jünger mehr oder weniger stark betont als Pilger gekleidet sind. Stellvertretend sei die Szene im Psalter der Ingeborg (fol. 30^{verso}) [28] genannt, deren Inhalt noch durch den Titel "Si come dieus sacopaigna as pelerins" erläutert wird. Allen drei Gestalten sind Stöcke beigegeben, die Jünger tragen Hüte, Christus ist barnäuptig, doch mit einer Pilgertasche versehen. Auch dort wechseln sich die drei Gestalten in Frontal- und Seitenansicht ab. Von einer ähnlichen Darstellung wird man das Braunschweiger Bild ableiten dürfen, das den Wanderstab in

der Rechten Christi als einziges Relikt aus jener Pilgerausstattung übernimmt.

Die Szene V,4 könnte ihrem Handlungsort nach, dem Weg zwischen Jerusalem und Emmaus, als einzige auf die architektonische Umrahmung verzichten, die den anderen innerhalb des Vierungsgewölbes zur Schilderung eines Innenraumes dient. Nicht nur um der Einheitlichkeit willen, sondern auch aus später darzulegenden Gründen wird dennoch auch Bild V,4 von einem Baldachin überspannt. Ihm schließt sich rechts der Dreieckgiebel mit einer dreigeteilten Bogenlinie an, unter dem die Szene V,5 mit dem Abendmahl in Emmaus dargestellt ist. Hinter einem Tisch sitzt Christus. Die Rechte greift nach einem Brot, die Linke ist über der Tischkante leicht erhoben und umfaßt einen schmalen Gegenstand, der als Messer gedeutet werden darf. Der links sitzende Jünger wendet sich Christus zu und erhebt seine Hände im Redegestus. Nach rechts hin wird das Bild von dem zweiten Jünger abgeschlossen. Er ist zwar fast frontal gegeben, doch erweisen sich der stark geneigte Kopf und der schräg vor den Oberkörper gehaltene linke Arm als optisch bestimmend für die Richtung der Gestalt auf Christus hin.

Mit Bild V,6, das die Ausgießung des Heiligen Geistes zum Thema hat, schließt sich der Kreis der sechs Darstellungen. Unter einer fünfteiligen Folge von flachen Bögen, von denen jeder durch einen kleinen, steilen Giebel überragt wird, sind Maria und die Zwölf Apostel versammelt. Beherrschend tritt eine sich über die ganze Bildbreite erstreckende Bank hervor, der in der Mitte ein Sessel vorgelagert ist, auf dem Maria thront. Ihr zugewendet sitzen zu beiden Seiten je zwei Apostel. Nur diese fünf Gestalten lassen ihren ganzen Umriß unüberschnitten erkennen. Zwischen ihnen sind in einer zweiten Reihe die nächsten vier Apostel als Halbfiguren, in einer dritten Reihe die Köpfe der letzten vier erkennbar. Der vorgeschobene Thronsessel besitzt so wenig Räumlichkeit, daß Maria in e i n e r Ebene mit den vorderen vier Aposteln zu thronen scheint. Doch wird sie durch den um wenige Grade vergrößerten Nimbus und die in der Mitte herabschwebende Taube aus der Gruppe hervorgehoben.

Die vier Apostel der ersten und zwei der nächsten Reihe halten ein Buch in ihrem Schoß. Der Bartlose (Johannes?) zur Rechten Mariens zeigt, daß nicht - wie häufig - für alle zwölf dieses Attribut vorauszusetzen ist. Andererseits verbietet die Anzahl der sichtbaren sechs 'volumina', jene, denen diese beigegeben sind, als die Evangelisten unter den Aposteln anzusehen [29].

R. Kroos [30] hat die Entwicklung der Pfingstdarstellungen in der niedersächsischen Buchmalerei zu verfolgen versucht. In der Verteilung der Apostel "auf Lücke" und in der Wahrung der Isokephalie zeigt auch Bild V,6 Anklänge an ältere Kompositionen dieses Themas wie zum Beispiel im Evangeliar Heinrichs des Löwen (fol. 112^{verso}) [31]. Die Apostel sind weder "in je zwei diagonal zur Bildmitte strebenden Reihen angeordnet" wie im Brandenburger Evangelistar (fol. 65^{verso}) [32], noch staffeln sie sich diagonal zu den Seitenrändern empor wie in den Miniaturen des Wiener S.n. 12760 (fol. 93^{verso}) [34] und des Einzelblattes in Washington, die zeitlich dem Bild V,6 näherstehen. Wie die Stickerei der Halberstädter Kasel 209 [35], die R. Kroos der Stilstufe der zweiten Haseloff-Gruppe zuschreibt und mit der Braunschweiger Darstellung vergleicht, beweist, kann das ältere Kompositionsschema keineswegs als Anhaltspunkt zu einer Datierung dienen. Auch wird man den Platz, der dem Bild V,6 zugewiesen ist, in Rechnung stellen müssen. Mit Ausnahme des Pfingstbildes im Elisabeth-Psalter (p. 25) [36], das seinem Aufbau nach zu einem Vergleich mit V,6 berechtigt, sind jene Darstellungen, in denen sich die Apostel zur Mitte oder zu den Rändern hin ansteigend gruppieren, als ganzseitige Miniaturen in einen hochrechteckigen Rahmen gefügt, der einer horizontal-betonten Anordnung Grenzen gesetzt hätte. Die Komposition des Braunschweiger Bildes hatte auf das ungewöhnliche Format und auf die Krümmung der Bildfläche Rücksicht zu nehmen. Angesichts der Vielzahl der darzustellenden Personen bot die regelmäßige, isokephalische Reihung die für den harmonischen Gesamteindruck des ganzen Vierungsgewölbes günstigste Lösung. Trotz der oben genannten Unterschiede im Bildaufbau wird man dem Braunschweiger Bild die Pfingstdarstellung des Wiener S.n. 12760 an die Seite stellen dürfen, die mit dem vorgelagerten Thronsessel Mariens,

mit deren vergrößertem Nimbus und mit einigen Gewandmotiven eine nahe Parallele bildet.

In den sechs Szenen machen sich ikonographische Züge bemerkbar, die sie mit den Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gemeinsam haben und die für eine niemals unterbrochene Tradition innerhalb der 'thüringisch-sächsischen' oder 'niedersächsischen' Buchmalerateliers sprechen. Aber ebenso wird man zugestehen müssen, "daß die Entwicklung nicht das Bild gleichmäßigen Dahinfließens bietet, sondern einem Strome ähnelt, in den sich von Zeit zu Zeit eine mächtige Nebenquelle ergießt, die ihn zu heftiger Bewegung treibt." Den eben zitierten Vergleich setzt A. Goldschmidt einleitend seiner Publikation des Goslarer Evangeliars voran. In der Nachfolge dieser Handschrift und in der ihres Umkreises sind die Szenen des Vierungsgewölbes als entstanden zu betrachten. Mit dem Standmotiv, der Verschiebung der Schultern und der Neigung des Kopfes nimmt die Gestalt Christi von V,4 eine Haltung ein, die ihr (seitenverkehrt) auch in dem letzten Medaillon der drei Szenen 'Versuchung Christi' im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 3) und in der Initiale R des Semeca-Missales (p. 252, Christus und Magdalena) gegeben ist. Die Schrittstellung des ersten Jüngers in V,4 (s.o.) begegnet in der Goslarer Handschrift mehrfach (Goldschmidt, Taf. 3 und 11). Bild V,3 folgt in seinem ikonographischen Konzept weitgehend der Initial-Miniatur des Kölner Perikopenbuchs W.f. 252, die ihrerseits im Zeichenstil dem Goslarer Evangeliar ganz nahe steht, doch wenige Jahre später (wie auch das Semeca-Missale in Halberstadt) entstanden sein mag [37]. Der Mantelsaum des Engels im Kölner W.f. 252 fällt seitlich des linken Knies herab und bildet eine emporsteigende Schlinge, die auch am rechten Knie Mariens in V,6 wiederkehrt. Obwohl dieses Gewandmotiv an Sitzfiguren häufig auftritt [38], spricht die Übereinstimmung in der hier besonderen Ausprägung für direkte Zusammenhänge [39].

Auch lassen sich motivische und stilistische Verwandtschaften zu dem Wiener Evangelistar S.n. 12760 erkennen. Aus seinen Miniaturen sei die mit der Darbringung im Tempel (fol. 109 recto) herausgegriffen. Abgesehen von Joseph, der die Tauben

in seinem Mantelbausch trägt, zeigen sich Gemeinsamkeiten mit V,2 nicht nur in der schlanken Proportionierung der Gestalten, sondern auch in der Drapierung des Gewandes Mariens, in der mehrfachen Rahmung der Vorderseite des Altares und in dem Leuchter, der wie der linke in V,2 auf drei Füßen ruht. Mit R. Kroos [40] ist zu vermerken, daß der Codex S.n. 12760 ("um 1240 - 1250, sicher nicht wesentlich nach der Jahrhundertmitte") vermittelnd zwischen den byzantinisierenden Handschriften (Goslarer Evangeliar, Semeca-Missale, Köln W.f. 252) und denen der zweiten Haseloff-Gruppe (Arenberg-Psalter, Berliner Psalter 78 A 7, Wolfenbüttler Cod. Helmst. 515 als Hauptwerke) steht. Diese Rolle erfüllen auch die Braunschweiger Szenen. In ihren bekrönenden Architekturen deuten sich Verbindungen zu der zweiten Haseloff-Gruppe an [41]. Darüber hinaus ist aus der jüngeren, dritten Gruppe der Wolfenbüttler Cod. Blankenburg 147 zu erwähnen. Vergleicht man dessen Darbringung im Tempel (fol. 22^{recto}) mit der gleichnamigen Szene V,2, so ergeben sich Übereinstimmungen hauptsächlich in den beiden Gestalten des greisen Simeon. Hier wie dort zieht sich der Mantel in scharfen, spröden Falten zur Hüfte hin und bildet im Rücken einen gezackten Kontur. Bei beiden fallen jene Haarsträhnen auf, die parallel zum Mittelscheitel verlaufen und über die Rundung des Hinterkopfes hinwegragen. Es sei auch noch auf die oberen, rahmenden Architekturteile in der Miniatur aufmerksam gemacht, die sich mit ihren Rundungen zwar von Kuppeldächern herleiten, mit ihren fensterähnlichen Durchbrechungen aber als flache Segmentgiebel erscheinen. In gleicher Form erheben sie sich über den Drei Frauen am Grabe (V,3).

Neben diesen Vergleichsbeispielen aus der Buchmalerei sind die Wandgemälde im Kloster Marienberg/Helmstedt heranzuziehen (zu denen sich auch vom Wiener S.n. 12760 her stilistische Bezüge ergeben). Die Kopftypen der Apostel im Marientod ähneln sehr denen im Pfingstbild V,6. Das Bettuch des Sterbelagers ist wie in V,1 um den vorderen Pfosten am Kopfende geknotet, ein Motiv, das auch am Lager des Jesse im Hildesheimer Deckenbild (Sommer, Taf. B68) auftritt. Die darunter befindliche Szene 'Magdalena selbt die Füße des Herrn' bietet

tragfähige Vergleichsmöglichkeiten für Bild V,5 mit dem Abendmahl in Emmaus. Die Handhaltung und Fingerstellung des Juden zur Rechten Christi und die des rechts sitzenden Jüngers in V,5 stimmen überein, ebenso auch die Formen der Brote und Gefäße auf beiden Tischen.

B Das Himmlische Jerusalem

Dem Mauerring des Himmlischen Jerusalem sind 24 Türme in gleichmäßigen Seitenabständen vorgelagert. Sie gehören drei verschiedenen Typen an:

Typ A (Anzahl 4): in der oberen Hälfte nebeneinander vier schmale Rundbogenfenster; kuppelähnliche Hauben mit Kugelknauf; gedrungene Proportionen.

Typ B (Anzahl 12): Torturm; in der unteren Hälfte ein eckiges Protal; darüber eine Öffnung; waagerechter Abschluß durch einen vorkragenden Zinnenkranz.

Typ C (Anzahl 8): ähnlich wie Typ A, jedoch schlanker; in der oberen Hälfte entweder nebeneinander zwei schmale Rundbogenfenster oder ein breiteres Spitzbogenfenster mit eingestellter Doppelarkade, Zinnenkranz und kuppelähnliche Haube mit Kugelknauf.

Die Türme des Typs A stehen auf den Diagonalgraten, also an den Flanken eines jeden Kreisviertels. Es folgen (von beiden Seitenrändern des Kreisviertels her gesehen) je ein Turm des Typs B, dann je einer des Typs C und in der Mitte wieder einer des Typs B. Es ergibt sich folgende rhythmische Reihe: A - B - C - B - C - B - A. In jedem Viertel des Mauerringes befinden sich also je drei Tore gemäß Apok. 21,13: "Von Osten her sind es drei Tore, von Norden drei Tore, von Süden drei Tore und von Westen drei Tore."

Die zwölf Türme des Typs B zeigen in den Fensteröffnungen über den Toren die Büsten der Zwölf Apostel, deren Namen nach Apok. 21,24 auf den Zinnenkränzen vermerkt sind. Jeder Apostel hält ein geschwungenes Spruchband, das einen Satz aus dem Credo wiedergibt. In der Mitte der westlichen Gewölbekappe beginnt Petrus mit dem ersten Satz, dem sich die anderen (in der Abfolge Nord-Ost-Südkappe) anschließen.

Nach H. Brandes [1] sind den Aposteln folgende Textabschnitte zugeteilt:

"Petrus: Auf seinem Spruchbande steht: Credo in deum patrem omnipotentem creatorem coeli et terre,

Andreas: et in Iesum Christum unicum, dominum nostrum,
Jacobus: qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria
Johannes: virgine, passus sub Poncio Pilato, crucifixus,
mortuus, sepultus (N.B. An der Decke steht
c r u c i p i x u s. mortuus ist undeutlich in der Abkürzung OCT.);
Philippus: descendit ad inferna, tercia die resurrexit
Bartholomäus: a mortuis, adscendit ad coelos
Thomas: sedet ad dexteram dei patris omnipotentis
Matthäus: inde venturus est, iudicare vivos et mortuos
Jacobus: Credo in spiritum sanctum, sanctam ecclesiam
catholicam (NB. An der Decke steht fehlerhaft
e c c l e s u i m)
Thaddäus: sanctorum communionem
Simon: remissionem peccatorum
Matthias: carnis resurrectionem et vitam aeternam.
Amen." [2]

Für die Darstellung des Himmlischen Jerusalem in Form eines gemalten Mauerringes, der mehrere Gewölbeteile zusammenfaßt, lassen sich Parallelen anführen. Es sei an die Beispiele in Matrei (Osttirol) [3] und Gurk (Kärnten) [4] erinnert. Dem Betrachter des Braunschweiger Himmlischen Jerusalem bringen sich außerdem Denkmäler einer anderen Kunstgattung in Erinnerung: die romanischen Lichtkronen, denen die gleiche inhaltliche Bedeutung [5] zu Grunde liegt. Unter den noch erhaltenen oder aus der Überlieferung bekannten Stücken eignet sich die von Bischof Hezilo gestiftete Lichtkrone im Hildesheimer Dom [6] in besonderem Maße zu einem Vergleich. Sie weist 24 Türme bzw. Tore auf, die ebenfalls drei Typen angehören und in gleichmäßigen Abständen aufeinander folgen. Wenn auch die Gestalt der Türme und deren rhythmische Anordnung abweichen, so sind doch die Zinnen auf dem Mauerkranz zu beachten, die - wie die Kronleuchter in Komburg, Aachen und (ehemals) Reims [7] zeigen - nicht unbedingt einen eckigen, zahnähnlichen Umriß haben müssen. Auch ist auf die Tore hinzuweisen, die wie in Braunschweig von drei kleinen Zinnen bekrönt werden und darunter den Namen eines der (einst als vollplastische

Figurinen in die Toröffnungen gestellten) Apostel nennen.

Die Halterungen der Lichtkrone treffen in einer Halbkugel zusammen, deren Unterseite eine Vierpaß-Scheibe waagerecht vorgesetzt ist. Diesen Vierpaß besitzt nicht nur die Hildesheimer Lichtkrone; an gleicher Stelle findet er sich bei der Aachener und fand er sich wahrscheinlich auch bei der für Speyer (Dom) bezeugten. In diesem Zusammenhang kommt dem Vierpaß im Zentrum des Gewölbes Bedeutung zu, der seit der Brandes'schen Übermalung das Lamm Gottes aufnimmt. Falls man irgendeinen oder sogar den im Dom des benachbarten Hildesheim befindlichen Kronleuchter als inspirierendes Element für die Braunschweiger Darstellung vorauszusetzen geneigt ist, gäbe es keinen Grund, jenem Vorbild nicht auch die Wahl des gemalten Vierpasses zuzuschreiben. Mauerkranz und Zentrum wären als in die Fläche projezierte Hauptbestandteile einer Lichtkrone anzusehen. Die Vierpaß-Scheibe des Hildesheimer Hezilo-Leuchters weist keinen bildlichen Schmuck auf, dagegen zeigt die des Aachener Barbarossa-Leuchters [8] das Brustbild des Erzengels Michael, die des Leuchters in Speyer [9] zeigte wahrscheinlich die Vier Wesen. Obwohl die Brandes'sche Ergänzung thematisch sinnvoll ist - der für Bayeux [10] bezeugte Leuchter zeigte in seiner Mitte sehr wahrscheinlich das Lamm Gottes - muß ihre Berechtigung angesichts der von O. Schulz noch bemerkten Flügel in Zweifel gezogen werden. Die wenigen Spuren innerhalb des Vierpasses lassen jedoch keine Antwort auf die Frage zu, welcher Gestalt oder welchem himmlischen Wesen diese Flügel angehörten.

An fünf Stellen, an den Außenseiten der Kreisviertel, erheben sich hinter dem Mauerring Gebäude, die sich in drei Stufen zu zierlichen Türmen verjüngen und mit ihren Spitzen etwa die halbe Bildhöhe der jeweiligen Szene erreichen. Sie verdecken die schlanken Säulen, auf denen die überdachenden Bogenstellungen ruhen. Auf diese Weise entsteht zwischen der Himmlischen Stadt in der unteren (äußeren) Zone und den oberen (dem Zentrum nahen) Dacharchitekturen eine zwar nicht technisch-statische, doch optische Verbindung. Dieses System ist schon in dem Widmungsbild des in Hildesheim (1159) geschriebenen Ratmann-Sakramentars (fol. 111^{verso}) [11] zu beob-

achten, in dem ebenfalls hinter einer Mauer schlanke Seitentürme emporwachsen und die Säulenschäfte einer Doppelarkade überlagern. Wie später darzulegen versucht wird, scheint die inhaltliche Bedeutung der Darstellungen im Kreisinneren zu der Vermutung zu berechtigen, daß die rahmenden Architekturen als Bestandteile des Himmlischen Jerusalem selbst zu betrachten sind.

Aus den Türmen des Typs A an den Außenseiten der nördlichen Gewölbekappe (V,4 und V,5) und aus dem Gebäude rechts neben dem Sarkophag in V,3 ragt je eine Fahne heraus. Sie besitzen einen Stab, der in einem Kreuz endet, und eine Querrahe, an der das Fahnentuch fast waagerecht zur Seite flattert. In den Miniaturen der Haseloff'schen Malerschule, die den auferstehenden Christus mit der Siegesfahne darstellen, fehlt die Querrahe; das Fahnentuch steht steif und ohne Falten vom Hauptstab seitlich ab. Nur die Fahne des Auferstehenden auf der mehrfach erwähnten Quedlinburger Altartafel besitzt in allen Teilen auffällige Ähnlichkeit. Aus welchen Gründen die Fahnen im Himmlischen Jerusalem angebracht sind, bleibt ungewiß. Es sei jedoch auf ihren Platz in der Nähe der Szenen V,3-5 hingewiesen, die dem Ostergeschehen gewidmet sind. Man wird sie in diesem Zusammenhang als Siegessymbol Christi, weniger aber als Schmuck des Himmlischen Jerusalem verstehen dürfen.

C Die Propheten

Die außerhalb der Kreisform des Himmlischen Jerusalem verbleibenden acht Zwickelfelder nehmen Prophetenfiguren auf, die lange, den Körper meist diagonal überschneidende Spruchbänder halten. H. Brandes [1] überliefert folgende Zitate (die Aufzählung beginnt mit Jeremias in der nördlichen Westkappe und setzt sich in der Abfolge Nord-Ost-Süd fort):

"Jeremia: (PV,1; Pause überliefert): In diebus illis salutabitur Iuda et Ierusalem habitabit confidenter (23,6).
Daniel (PV,2): Avertatur furor tuus a civitate tua Ierusalem (9,16).
Amos (PV,3): Dominus de Sion rugiet et de Ierusalem dabit vocem suam (1,2).
David (PV,4; Pause überliefert): Fiat pax in virtute tua, Ierusalem, et abundantia in turribus tuis (Ps. 121,7).
Zacharias (PV,5; Pause überliefert): Et effundam super habitatores Ierusalem spiritum gratia t. precum (12,10).
Sophonias (PV,6; Pause überliefert): In die illa dicetur: Ierusalem noli timere, Sion dissolvantur manus tuae (3,16).
Joél (PV,7): Et erit Ierusalem sancta et alieni non transibunt per eam amplius (3,17).
Isaia (PV,8; Pause überliefert): Induere vestimentis glorie tue Ierusalem civitas (52,1)." [2]

Die Propheten stehen auf schmalen Felsplateaus, die in die unteren Winkel der Zwickel eingefügt sind. Dem Inhalt der Spruchbänder entsprechend weisen sie mit ihren Armen und teilweise auch mit ihren schräg erhobenen Häuptern auf das Himmlische Jerusalem hin. Sechs der Propheten gestatten Frontalansichten, die durch die geschwungenen Spruchbänder, die Standmotive und die Seitenwendungen der Köpfe variiert und belebt werden. Mit ihren emporgereckten Armen geraten Zacharias (PV,5) und Joel (PV,7) in eine heftigere Seitendrehung, die sich auf die ganze Gestalt und ihre Gewandung auswirkt.

Fast alle von A. Haseloff besprochenen Handschriften sind Psalterien. Sie boten keinen Anlaß für umfangreiche und aufwendige Darstellungen von Propheten [3]. Nur die Hamburger

Bibel widmet ihnen einige wenige Initialen. Die Monumentalmalerei aber tritt mit zwei umfangreichen Propheten-Reihen hervor, mit denen der Hildesheimer Decke und der zerstörten, nur in Pausen überlieferten Wandmalereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt [4]. Über nur oberflächliche Übereinstimmungen geht jedoch die Vergleichbarkeit dieser beiden Propheten-Gruppen mit denen in Braunschweig nicht hinaus. Sieht man von einigen Ähnlichkeiten in der Haltung und in den hinweisenden Gesten ab, so sind kaum Elemente in der Zeichnung der Kopftypen und Gewänder festzustellen, die eine Gegenüberstellung fruchtbar erscheinen lassen, obwohl diese beiden Denkmäler chronologisch in unmittelbarer Nähe zu Braunschweig stehen.

Die Hildesheimer und Halberstädter Propheten könnten in fast allen Fällen - wenn man von den ihnen beigegebenen Zitaten absieht - ihrer Kleidung nach auch als Apostel bezeichnet werden und mit verwandten Apostel-Reihen verglichen werden. Drei der Propheten des Vierungsgewölbes tragen turbanähnliche Kopfbedeckungen (hinzukommt der gekrönte David), alle acht tragen Schuhe. Diese Tracht unterscheidet sie unverwechselbar von Apostel-Darstellungen. Es scheinen hier also auch Propheten-Typen beeinflussend gewirkt zu haben, die in Hildesheim und Halberstadt vergeblich zu suchen sind.

Außer der Gestalt des Jesus Sirach in der Hamburger Bibel (Band II, fol. 76^{verso}), dessen Haupt wie das des Isaias (PV,8) von einem Turban mit oben aufgesetzter Kugel bedeckt wird, bringen sich die Propheten auf den Glasfenstern aus Lohne (bei Soest) in Erinnerung. Für diese, im Landesmuseum zu Münster aufbewahrten, Scheiben schlägt H. Wentzel [5] eine Datierung um 1250 vor. Drei der Propheten besitzen Kopfbedeckungen verschiedener Art, zu denen auch eine turbanähnliche Binde mit einem zur Seite flatternden Zipfel zählt [6], wie sie Isaias (PV,8) zeigt. Noch aus einem anderen Grund sind die Glasmalereien heranzuziehen. Bei den Gestalten von Jeremias (PV,8) zeichnet sich in der Körperlinie eine leichte, doch auf die ganze Erscheinung wirksame Schwingung ab, die von den Schultern ausgeht, den Außenkontur erfaßt und im Spielbein endet. Gleiches ist in mehr oder weniger starker Ausprägung bei den ebenfalls in Frontalansicht gegebenen Pro-

pheten aus Lohne zu beobachten. Vergleicht man die Braunschweiger Jeremias (PV,1) und Isaias (PV,8) mit dem Isaias in dem Glasgemälde (sein Name ist nicht inschriftlich bezeichnet, doch aus dem Spruchband "Egredietur virga de radice Jesse" zu entnehmen) [7], so zeigen sich Übereinstimmungen in der Linienführung des Körpers, die hier wie dort durch die Gewänder (besonders durch den ausschwingenden unteren Mantelsaum) und auch durch die wallenden, wie vom Winde zur Seite gewehten Bärte betont wird. Dieser Körperschwung ruft keineswegs eine Geziertheit in den Gestalten hervor, sondern steigert deren Ausdruck als kraftvolle, wortgewaltige Künder.

D Zum Befund während der Restaurierung von 1937 - 41

Die Restaurierung unter R. Curdt und O. Schulz ermöglichte im Vierungsgewölbe Beobachtungen, die zum Teil schon von H. Brandes gemacht wurden und erneut Bestätigung fanden. Sie geben Aufschluß über den Namen des Malers und lassen Vermutungen über den handwerklichen Vorgang während der Ausmalung zu:

a) In dem Bild V,6 mit der Ausgießung des Heiligen Geistes fand sich zwischen den beiden rechts in der ersten Reihe sitzenden Aposteln (in der oberen Rahmenleiste des Rechtecks, das die Vorderseite der Bank ausfüllt) die Künstlersignatur 'Joh. Wale' in den Putz eingegraben (s.u.).

b) In demselben Bild wurden die Gewandfalten um den Unterkörper Petri (zur Rechten Mariens sitzend) in den Putz eingeritzt vorgefunden [1]. Diese an keiner weiteren Stelle gemachte Beobachtung läßt die Frage offen, ob es sich hier um eine dem Farbauftrag vorausgehende 'Skizze' handelt.

c) Unterhalb des Propheten Zacharias (PV,5) fanden sich in den Putz eingeritzt die Buchstaben ZP, die als Abkürzung für 'Zacharias Propheta' verstanden werden dürfen (s.u.).

Entsprechende Abkürzungen wurden bei den anderen Propheten nicht festgestellt.

d) Unterhalb des Propheten Sophonias (PV,6) fand sich (nicht in gleicher Höhe mit den Buchstaben ZP im benachbarten Feld, sondern tiefer) der Buchstabe h in den Putz eingeritzt. Er läßt sich nicht in einen sinnvollen Zusammenhang mit dem Namen des darüber dargestellten Propheten bringen.

e) Der Kopf des Propheten Amos (PV,3) zeigte ein Pentiment. Etwa um die halbe Gesichtslänge hinauf gerückt, fand sich die Zeichnung eines zweiten Kopfes [2], der - soweit eine seinerzeit angefertigte Aufnahme erkennen läßt - von dem endgültig ausgeführten in den Gesichtszügen abwich.

V. Die Gemälde des südlichen Querhausarmes

A Die Verherrlichung Christi und Mariae

Wie die Gewölbe des Chores und der Vierung, so ist auch das des südlichen Querhausarmes [1] in verschiedene Bildfelder unterteilt. Sein System ähnelt dem des Vierungsgewölbes, besitzt aber nicht dessen Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Den gewölbetechnischen Bedingungen - den gleichen wie in Chor und Vierung - entsprechend, richtet sich die Aufteilung auch hier nach den Diagonalgraten, die von breiten, gemalten Bändern begleitet werden. Im Scheitel stoßen diese an einen Ring, von dessen Innenrand aus alternierend angeordnete kugelförmige und dreiblattähnliche Zierstücke in die Mitte ragen und eine dort befindliche Vierpaß-Rosette umgeben. Mit seinem Größenverhältnis zum ganzen Gewölbe und mit seinem Schmuck erinnert dieser Ring an einen skulpierten Schlußstein.

Etwa auf halber Strecke zwischen den Kapitellen (den Gewölbeansätzen) und dem Gewölbescheitel gehen von den Diagonalgraten gerade Streifen ab, die auf die Schildbogenlinien der Querhauswände treffen und damit acht Zwickelflächen schaffen. Auch sie geben wie die im Vierungsgewölbe je einer Prophetenfigur Platz. Innerhalb jeder Kappe entsteht eine Restfläche in Form eines sphärischen Fünfecks, dessen Symmetrieachse mit der Tonnenknickung zusammenfällt. In der östlichen und westlichen Kappe ist diesen verbleibenden Fünfeck-Feldern noch ein Viertelkreis einbeschrieben, dessen Scheitelpunkte die Ost- bzw. Westwand (wie der Mauerring des Himmlischen Jerusalem) berühren und seitlich je zwei kleine Abschnitte ausscheiden (s. Schema 6).

Abgesehen von den acht Zwickelfeldern mit den Propheten, verteilen sich die Darstellungen also auf vier Hauptfelder, in denen die Tonnenknickungen teils übergangen, teils berücksichtigt sind.

Ostkappe (Viertelkreis): Christus und Maria thronend (S,1)
Südkappe (Fünfeck): drei Engel und ein Cherub (S,2)
Westkappe (Viertelkreis): die Vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse thronend (S,3)

Nordkappe (Fünfeck): drei Engel und ein Cherub (S,4)

Nur die Pausen der Darstellungen von S,1 und S,3, sowie die von drei Propheten sind überliefert. Bei der letzten Entrestaurierung erwies sich auch der Linienbestand der übrigen Bilder als ursprünglich und als weitgehend intakt [2].

Das Bild S,1 zeigt Christus und Maria auf einer Bank thronend. Rechts sitzt Christus, mit der Rechten segnend, mit der Linken ein Szepter und ein geschlossenes Buch haltend. Links sitzt Maria; ihre Linke umfaßt ebenfalls ein Szepter, während die Rechte vor der Brust ruht. Der Körper Mariens wird von einer Mandorla mit zahlreichen, spitzen Strahlen gerahmt. Um ihr gekröntes Haupt schließt sich ein Nimbus, auf dessen Rand zwölf Kugeln (Sterne) angeordnet sind. Ihre Füße ruhen auf einer nach unten geöffneten Mondsichel. Die Thronbank besitzt eine von Arkaden durchbrochene Vorderseite und eine in gleicher Weise verzierte Rückenlehne, die hinter jeder der beiden Gestalten eine halbkreisförmige, bis zu deren Augenhöhe hinaufreichende Rundung bildet. Seitlich der Thronstufen erscheint je eine zu Christus und Maria aufblickende Engelhalbfigur [3]. Maria ist als die apokalyptische Frau gekennzeichnet, gemäß Apok. 12,1: "Ein großes Zeichen erschien am Himmel: eine Frau, mit der Sonne umkleidet, der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen." Außerdem sind Maria Szepter und Krone beigegeben. Es ist also hier nicht der Akt der Krönung dargestellt wie zum Beispiel auf den beiden Lettner-Reliefs der Klosterkirche Neuwerk [4] in Goslar, auf der Quedlinburger Altartafel, in den Wandgemälden in Kloster Marienberg/Helmstedt oder in den Miniaturen des Elisabeth-Psalters (p. 232) [5] und des Wolfenbüttler Cod. Helmst. 522 [6] (Innenseite des Einbandes), sondern die schon vollzogene Inthronisation: Maria tritt neben Christus als gleichberechtigte Herrscherin auf. Ohne untereinander eine Beziehung erkennen zu lassen, wenden sie sich in heraldischer Strenge frontal dem Betrachter zu.

Ihnen gegenüber in der Westkappe (S,3) sind die Vierundzwanzig apokalyptischen Ältesten versammelt: "Und im Umkreis des Thrones waren vierundzwanzig Throne, und auf den Thronen saßen vierundzwanzig Älteste, angetan mit weißen Kleidern

und auf ihren Häuptern goldene Kränze (Apok. 4,4)." Sie halten vasenähnliche Gefäße in ihren Händen nach Apok. 5,8: "... und goldene Schalen voll Rauchwerk." In der vorderen Reihe sitzen sechs der Ältesten auf einer Bank. Hinter ihnen staffeln sich die anderen in vier weiteren Reihen übereinander empor, so daß sie beinahe das ganze Bildfeld ausfüllen.

Der Kreis derer, die Christus und Maria huldigen, wird durch die Engel und Cherubim in der südlichen (S,2) und nördlichen Kappe (S,4) vervollständigt. In S,2 schließen sich zur Linken Christi ein auf zwei Rädern stehender Cherub und drei Engel an, die um die Gewölbemitte radial angeordnet sind und die Verbindung zu der Gruppe der Ältesten herstellen. Die Flügel dieser überirdischen Wesen werden sowohl zur Ausfüllung der verbleibenden Leerflächen als auch zur Markierung einer senkrechten Halbierungslinie verwendet, die sich ungefähr mit der Tonnenknickung deckt. Trotz der Vielzahl der Flügel und ihrer unregelmäßigen Verteilung auf die beiden Kappenhälften (der Cherub besitzt drei Flügelpaare) läßt sich in der Komposition eine Ausgewogenheit beobachten, die durch ein Variieren der Flügelstellungen erreicht wird und zunächst auf einer symmetrischen Anordnung zu beruhen scheint.

Auffälligerweise folgt die Darstellung in S,4 einem anderen Ordnungsprinzip. Die Engel und der Cherub erwidern hier nicht die radiale Gruppierung derer in der gegenüberliegenden Kappe. Ihnen dienen die breiten Streifen, mit denen die Zwickel für die Propheten abgetrennt werden, als Basis, so daß sie sich nicht zusammenschließen, sondern zu Paaren getrennt stehen und umso mehr die Mittelachse der Kappe hervorheben. Aus diesem Grunde wird den vier Gestalten und ihren Flügeln, deren Linienführung ebenfalls die Tonnenknickung berücksichtigt, eine ungehinderte Entfaltung ermöglicht und eine gleichmäßigere Ausfüllung des Bildfeldes erreicht. Wie über die anderen drei Kappen, so sind auch über die von S,4 Sterne verschiedener Größe verteilt.

Im Gegensatz zu den Propheten der Vierung stehen die des südlichen Querhausarmes auf einem ovalen, quergelagerten Gebilde, das an der Vorderseite nach innen einschwingt und in ein Dreiblatt mündet. Ein Vergleich mit den Königen der Medaillons Nr. 4,8 und 13 im Chorgewölbe, sowie mit dem

thronenden Christus in Schwarzrheindorf [7] und mit der thronenden Madonna in Soest (St. Patroklus) [8] zeigt, daß diese eigentümlichen Standflächen als Fußkissen bezeichnet werden können. Die Propheten halten wiederum mit der einen Hand ein Spruchband, mit der anderen deuten sie nach oben. In Gestik, Körperhaltung und Bewegung nehmen sie die Typen jener des Vierungsgewölbes auf.

Zu den Texten der Spruchbänder gibt H. Brandes [9] folgende Übersicht (die Aufzählung beginnt mit Daniel in der östlichen Nordkappe und setzt sich über Ost-Süd-West fort):

"Daniel (PS,1): Potestas eius potestas aeterna, quae non auferatur et regnum eius non corrumpitur (7,14).
Salomon (PS,2; Pause überliefert): Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum tuorum. - (Cant. 1,3)
Jesaias I (PS,3; Pause überliefert) Exulta et lauda habitatio Sion quia magni in m.t.s.Js. (unverständlich!) (12,6)
Jeremias (PS,4): Et venient et laudabunt in Sion et confluent ad bona Domini. - (31,12)
Baruch (PS,5; Pause überliefert): Hisrlamm (?) magna est domus dei et ingens locus possessionis eius - (3,24)
Überschrift fehlt (David; PS,6): Replebitur maiestate eius omnis terra (PS. 71,19).
Überschrift fehlt (Jesaias II; PS,7): Et timebunt, qui ab occidente nomen Domini et qui ab ortu solis gloriam eius. (Unvollständig) (59,19).
Aggaei (PS,8): Ego commonebo coelum et terram et mare et aridum et monebo omnes gentes (2,7-8)." [10]

Die stilistische Erscheinung der Darstellungen im Gewölbe des südlichen Querhausarmes wird weitgehend von der Bewegtheit der weiten, faltenreichen Gewänder bestimmt. Sie macht sich am eindringlichsten bei den Engeln in S,2 und bei den Propheten Salomon (PS,2) und Jeremias (PS,4) bemerkbar, deren Kleider sich außerhalb der Körperumrisse zu bizarren Formen verselbständigen. Dabei bilden sich nicht jene langen, starren Stoffbahnen wie etwa bei Kain in AT,3, sondern mehrfach übereinander liegende kurze und geschmeidige Fältelungen, die sich zu größeren Komplexen versammeln. Sie beherrschen die Gestalten und drohen bisweilen ihren Körperbau

zu verunklären. Bei dem Engel in S,4 (der Westkappe am nächsten stehend) entspringt der Faltenbausch nicht am Außenkontur, sondern in der Mitte des Körpers, dort, wo sich die Säume des umhüllenden Mantels unter der rechten Hand treffen. Die nach außen gerichtete Bewegung dieses Gewandteils wird von einer fast rechtwinklig abgeknickten Faltenkante eingeleitet. Stärker noch macht sich die Waagerechte in der Kleidung König Salomons (PS,2) bemerkbar. Die Pause zeigt zwei scharfe, ungebrochene Begrenzungslinien, von denen die seitlich abstehenden Fältelungen oben und unten eingeschlossen werden. Unterstützt wird diese horizontale Bewegung durch die Säume des Mantels, die von der rombenförmigen Brosche über dem Brustbein zu den Unterarmen auseinanderstreben, sowie durch die Gewandschlinge, die sich von der rechten Achsel zur Körpermitte zieht, so daß diese Gestalt durch die Drapierung ihrer Kleider in besonderem Maße sperrig wirkt.

In den Miniaturen der ersten Haseloff-Gruppe treten ähnliche Faltenballungen auf, beispielsweise an dem Reitermantel des Hl. Georg in der Hamburger Handschrift In Scrinio 85 (fol. 105^{verso}, Initiale D) [11], doch werden sie dort von einem spitz nach unten weisenden Zipfel zusammengefaßt und ausgerichtet. Obwohl die Gewandbildung hier ebenfalls Steifheit und Sprödigkeit zeigt, drückt sich in der Führung der Faltenbahnen noch die Schwerkraft des Stoffes aus. An dem Mantel des auferstehenden Christus im Donaueschinger Psalter 309 (fol. 40^{verso}) [12] - diese Miniatur ist der dritten und jüngsten unter den drei beteiligten Händen zuzuschreiben - lassen sich ebenfalls seitlich abstehende, mehrfach gebrochene Falten beobachten, die einen Vergleich zunächst berechtigt erscheinen lassen. Ein Blick auf die gesamte Gewandbehandlung bei dieser und den übrigen von der dritten Hand gemalten Gestalten lehrt jedoch, daß dort kurze, kantige Parallelstriche bevorzugt werden, die in den Malereien des Gewölbes nirgends zu finden sind. Bezüglich der oben beschriebenen sperrigen Gewandbildung, durch die sich einige Propheten und Engel auszeichnen, wird man sich eingestehen müssen, daß sich für sie befriedigende Vergleichsbeispiele nicht anführen lassen.

Naturgemäß treten unorganisch abgespreizte Gewandteile bei den sitzenden Gestalten in S,1 und S,3 in geringerem Maße hervor, doch ist bei ihnen wie auch bei einigen der weniger bizarr gewandeten Propheten (zum Beispiel: Baruch) dieselbe Künstlerhand zu erkennen. Die kleinen, runden Fältelungen und Zipfel an dem segnend erhobenen Arm und im Schoß Christi (S,1) zeigen Übereinstimmungen mit der Faltenbildung in den alttestamentlichen Darstellungen, hauptsächlich mit denen an der Chornordwand.

Beispiele für die apokalyptischen Themen in S,1 und S,3 fehlen in dem hier behandelten Kunstkreis [13]. Deshalb ist auf andere Darstellungen zurückzugreifen, die in einigen Einzelheiten Vergleichsmöglichkeiten mit S,1 bieten und für die zeitliche Einordnung dieses Bildes - und somit auch für die der gesamten Malereien des Gewölbes - nützlich erscheinen: Die Bügelkrone Mariens mit den dreiblattförmigen Zierstücken auf dem schmalen Reifen findet sich bei der gekrönten (!) Maria im Pfingstbild des schon erwähnten Einzelblattes in Washington. Das diesem sehr verwandte Pfingstbild im Münchener Cod. lat. 23094 (fl. 93^{verso}) [14] gibt Maria mit langen Lockensträhnen ('Stocklocken') wieder, die wie in S,1 unter dem eng anliegenden Kopftuch hervorquellen. In dem Himmelfahrtsbild derselben Handschrift (fol. 91^{recto}) [15] wird Christus von einer (für dieses Thema ungewöhnlichen) Mandorla umgeben, der noch zusätzlich eine Glorie mit spitzen Strahlen eingezeichnet ist [16]. Die Gewandzipfel, die mit getreppten Rändern in zwei parallelen Bahnen von den Armen Christi (S,1), der Cherubim und der Propheten Jessias I (PS,3) und Baruch (PS,5) herunterhängen, stellen wieder eine Verbindung zu den Einzelblättern mit der Verkündigung (in Münster) und mit der Geburt Christi (in Berlin) her, die bei der Besprechung der alttestamentlichen Szenen an der Chorsüdwand genannt wurden. Eine Datierung um die Jahrhundertmitte legen auch die Übereinstimmungen nahe, die R. Kroos [17] zwischen dem Christus in S,1 und dem des Heininger Antependiums in Kloster Marienberg/ Helmstedt hinsichtlich der Haltung und Gewanddrapierung feststellt. Ebenso eignet sich die Maria dieser Stickerei zu einem Vergleich mit dem Engel in S,4, der neben dem Cherub steht.

Im Typ folgen die Engel von S,2 und S,4 den zahlreichen Darstellungen in den Haseloff'schen Miniaturen, zum Beispiel denen des Elisabeth-Psalters (p. 232) [18]. Der Engel in S,4, der S,3 am nächsten steht, unterscheidet sich in der Tracht von den übrigen der Nord- und Südkappe durch jenen Fuchstreifen, der sich zunächst um den Leib legt, dann zum Unterarm ansteigt und von diesem nach Art eines Manipels herabhängt. Dieses aus byzantinischen Vorbildern abzuleitende Gewandstück (Lat: Lorum) findet sich - abgesehen von weiteren Beispielen innerhalb der Braunschweiger Malereien (s.u.) - mehrfach wiederholt bei jenen in verschiedenen Einzelheiten sehr ähnlichen Engeln, die im Chrogewölbe der Hohnekirche zu Soest [19] den Thron Mariens umstehen.

Noch ein anderes Detail verdient Aufmerksamkeit. Die beiden Cherubim tragen um den Hals ein geknotetes Tuch. In den nicht wenigen Darstellungen der hier bisher erwähnten Handschriften und in den vielen, die in Byzanz entstanden oder seinem Einfluß verpflichtet sind, lassen die himmlischen Wesen dieses Gewandstück vermissen [20]. Dagegen tritt es häufig in französischen und englischen Denkmälern auf, auch dort den Cherubim allein vorbehalten: die Wandmalereien in Frétigny (Eure-et-Loir) [21], die Glasfenster in Chartres [22], einige Miniaturen der Bible Moralisée-Handschriften [23] in Oxford, Paris und Wien, sowie auf einem bestickten Pluviale ('Syon Cope') [24] im Londoner Victoria and Albert Museum. Der hier gegebene Hinweis auf den Einfluß westlicher Vorbilder wird bekräftigt durch die Vierundzwanzig Ältesten in der Chartreser Süd-Rose [25], deren "goldene Schalen voll Rauchwerk" ebenfalls die Form vasenähnlicher Gefäße annehmen.

B Die Klugen und Törichten Jungfrauen

Jede der drei Wände des südlichen Querhausarmes wird - im Gegensatz zu denen des Chorraumes - von zwei nebeneinander angeordneten Fenstern durchbrochen. Seitlich dieser Fensteröffnungen und zwischen ihnen sind an der Südwand die Klugen Jungfrauen, an der Westwand die Törichten Jungfrauen dargestellt. Die Mitte der oberen Schildfläche nimmt je ein ganzfiguriger Engel ein, dessen weit ausgespannte Flügel sich zwischen die Schildbogenlinien und die Rundungen der Fenster fügen (s. Schema 7).

Auf den schmalen Mauerstreifen zwischen den Fenstern stehen die Jungfrauen jeweils einzeln, an den Seiten jeweils paarweise. Für die Südwand ergibt sich also die Abfolge (von links nach rechts):

KJ,1 und 2 - Fenster - KJ,3 - Fenster - KJ,4 und 5,
für die Westwand:
TJ,1 und 2 - Fenster - TJ,3 - Fenster - TJ,4 und 5.

Als im Jahre 1839 die neue Sakristei aufgeführt und für deren Beheizung der Bau eines Kaminschachtes notwendig wurde, fielen diesem die Darstellungen in der Mittelachse der Südwand zum Opfer: "Dabei ist zerstört worden in der Spitze der Wand der einladende Engel mit den ausgebreiteten Armen. Die beiden Hände und vorspringende Gewandspitzen waren noch sichtbar. Die darunter stehende Figur, eine der Klugen Jungfrauen, war ebenfalls vernichtet, die Hand mit der Lampe war noch zu erkennen ..." [1]. Der Engel und die Jungfrau KJ,3 sind also der ergänzenden Hand von H. Brandes zu verdanken. Die Pausen für die übrigen vier Klugen Jungfrauen und die fünf Törichten haben sich erhalten, während die für den Engel an der Westwand verschollen ist.

Die Jungfrauen werden von Gehäusen umrahmt, die aus einer Überdachung und zwei Säulen zusammengesetzt sind. An den Außenflanken der Schildfläche folgen die Säulen der Krümmung des Schildbogens. Über den Zweiergruppen erhebt sich ein waagerechter Dachstreifen, der von kleineren Aufbauten bekrönt wird. Die Einzelfigur TJ,3 steht unter einem Baldachin mit

flachem, dreigeteiltem Bogen, über den ein quergelagertes Dach und seitlich je ein halbierter Dreieckgiebel hinausragen. Obwohl diese Architekturen in die Pausen nicht aufgenommen wurden, ist an ihrer Ursprünglichkeit nicht zu zweifeln [2]. Innerhalb der Braunschweiger Wandmalereien treten sie - durch die betreffenden Pausen belegt - im Johannes-Zyklus (Bilder JI,5; JII,4 und 5) in variierter Form auf. Aus dem Bereich der Buchmalerei seien stellvertretend die Rahmenarchitekturen in den Miniaturen des Londoner Psalters Add. Ms. 18144 [3] (fol. 8^{verso}, fol. 9^{recto}, fol. 83^{verso}) genannt.

Die Klugen Jungfrauen KJ,1 und KJ,2 sind in leichter Vierteldrehung nach links gewendet und blicken schräg nach oben. Sie lenken den Blick des Betrachters auf Christus und Maria und heben - wie später zu zeigen sein wird - die thematische Verbindung zu ihnen hervor. Bei den Jungfrauen KJ,4 und KJ,5, die auf der anderen Seite des Fensterpaares und somit weiter entfernt von der östlichen Gewölbekappe stehen, ist die Ausrichtung auf Christus und Maria nicht konsequent eingehalten. Die vierte Jungfrau KJ,4 kehrt sich der fünften zu, die als letzte dieser Gruppe wieder nach Osten blickt.

Dem Inhalt des Gleichnisses entsprechend (Matth.25,1-13) senken die Törichten Jungfrauen trauernd ihre Köpfe, in gemeinsamer Klage einander zugekehrt (TJ,4 und 5) oder in sich verschlossen voneinander abgewendet (TJ,1 und 2). Jede hält ein Spruchband mit den Worten "Domine, aperi nobis". Nur die Pause von TJ,2 überliefert diesen Text: "dne ap... n...". Für die Buchstaben ist nicht wie in den Inschriften von Chor und Vierung die Majuskel, sondern die gotische Minuskel (Fraktur) gewählt. Da sich in den Gestalten dieselbe Künstlerhand verrät, die das Gewölbe ausmalte, ist durch die Pause von TJ,2 der Beweis erbracht, daß diese, auch den Spruchbändern der Propheten eigene, Schriftform nicht einer Verfälschung des 19. Jahrhunderts entstammt [4].

Die Jungfrauen sind mit weiten, langen Kleidern angetan, die sich in zahlreichen Fältelungen um die Füße legen und sich bisweilen seitlich in Art einer kurzen Schleppe fortsetzen (KJ,1 und TJ,3). Im Aufwand der Gewänder (Schmuckborten und Broschen) wird zwischen den Klugen und Törichten nicht unter-

schieden wie bei denen am Nordquerhaus-Portal des Magdeburger Domes [5]. Nur die Kluge Jungfrau KJ,2 hebt sich durch das, schon bei dem Engel in S,4 beobachtete Lorum von den anderen ab. Fließende Lockensträhnen umgeben die Köpfe und Schultern. Die Öllampen, die den gleichen Umriß wie die Gefäße der apokalyptischen Ältesten besitzen, werden meistens mit einer Hand gehalten, die andere greift in das Gewand oder umfaßt das Spruchband.

Die von A. Haseloff besprochenen Miniaturen treten mit e i n e r Darstellung dieses Themas hervor. In den Rückendeckel des Wolfenbüttler Cod. Helmst. 522 ist ein Blatt geklebt, das zusammen mit einem zweiten wahrscheinlich die Außenseiten des Einbandes von Cod. Helmst. 515 zierte [6] und, stilistisch mit dessen Miniaturen übereinstimmend, der zweiten Haseloff-Gruppe zuzuordnen ist. Die Formen ihrer Öllampen gleichen denen der Braunschweiger Jungfrauen. In der Gruppe der Klugen bietet sich hinsichtlich Haltung und Gestik keine Vergleichsmöglichkeit; sie schreiten auf die rechts befindliche Pforte des Brautgemachs zu. Ihre Lampen tragen sie mit ausgestreckten Armen vor sich her. Auch die Törichten bewegen sich nach rechts. Die beiden letzten halten im Schritt inne und wenden sich einander zu. Mit ihren leicht geneigten Köpfen und den vor der Brust gehaltenen Lampen zeigen sie in der Komposition Anklänge an das Paar TJ,4 und 5. In einem Gestus der Trauer - ähnlich dem des Johannes aus einer Kreuzigungsdarstellung - legt die dritte der Törichten Jungfrauen ihre Linke an die Wange wie die Törichte TJ,3.

Die eben erwähnte Jungfrau TJ,3 umfaßt mit der Hand, die sie zum Gesicht führt, gleichzeitig auch die nach unten gekehrte Lampe. Dieses eigenwillige Motiv wiederholt sich bei einer der Törichten Jungfrauen [7] in den teilweise nur fragmentiert erhaltenen Glasfenstern aus der Elisabethkirche im Marburger Universitätsmuseum, die A. Haseloff [8] als in einem 'thüringisch-sächsischen' Atelier entstanden betrachtet und mit dem Jahre 1249 (Überführung der Gebeine der Hl. Elisabeth aus der Franziskanerkapelle in den Neubau) in Verbindung bringt. Auffällige Übereinstimmungen zeigen sich auch in der Form der Lampe, in der Bewegung des linken Armes und - soweit die

Gestalt erhalten ist - auch in der Gewanddrapierung. Eine der Marburger Klugen Jungfrauen [9] neigt ihr Haupt zur Seite, hebt die linke Schulter und kehrt den linken Arm in die Bildebene, so daß ein Gegenschwung im Unterkörper erzeugt wird. Die gleiche Kopf- und Armbewegung vollführt die Törichte Jungfrau TJ,1: bei ihr jedoch ist diese gezwungen wirkende Haltung auf Kosten der anatomischen Glaubwürdigkeit zugunsten einer großzügigeren Linienführung aufgegeben. Hinsichtlich der Gestik und Haltung gestatten die übrigen Marburger Jungfrauen keine Gegenüberstellung mit denen in Braunschweig. Einzelne Gewandmotive aber wie die am Außenkontur getreppt herabfallenden Säume (KJ,2) oder die zwischen Körper und angewinkeltem Unterarm geklemmten Mantelschlingen [10] treten auch bei ihnen auf. Sieht man von einigen Unterschieden in der Binnenzeichnung ab, so wird man für die Marburger und Braunschweiger Jungfrauen eine Entstehung in demselben Kunstkreis und in zeitlich nicht großem Abstand annehmen dürfen.

C Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt

Die Schildfläche der Ostwand nimmt drei Szenen auf (s. Schema 7): die Höllenfahrt (SO,1), die Auferstehung (SO,2) und die Himmelfahrt Christi (SO,3).

Während sich Höllenfahrt und Auferstehung mit den Flächen links und rechts des Fensterpaares begnügen, beansprucht die Himmelfahrt den ganzen übrigen Teil des Schildes: In der Mitte der Wand erhebt sich die Gestalt Christi über einem Felsplateau. Darunter, auf dem Mauerstreifen zwischen den Fenstern, steht dicht gedrängt eine Schar von Zuschauern, die mit Köpfen und Händen auf den zum Himmel fahrenden Erlöser deuten. Entlang der Schildbogenlinie staffeln sich zu beiden Seiten teils stehend, teils kniend zwölf (!) Apostel empor, deren linke Gruppe von Maria angeführt wird. Sie nehmen ihren Ausgang von den abschließenden Architekturen bzw. von einer Felsplatte über den Szenen SO,1 und SO,2 und begegnen etwa über den Mittelachsen der Fenster den beiden zu Seiten Christi erscheinenden Engeln. Diese Engel treten den Aposteln mit Spruchbändern entgegen, deren Worte "VIRI GALILEI QUID ASPICIET..." bzw. "VIRI GALILEI QUID AS..." (Apostelgeschichte 1,11) lauten.

Für keine dieser drei Darstellungen haben sich die Brandes' schen Pausen erhalten. Bei der letzten Restaurierung trat jedoch beinahe der gesamte originale Linienbestand unter der Übermalung hervor, so daß dieser neue Befund ohne Bedenken der Beurteilung zugrunde gelegt werden kann.

In der Szene SO,1 [1] schreitet Christus über die am Boden gekreuzten Torflügel der Hölle hinweg auf Adam zu. Seine Linke umfaßt die Siegesfahne, die Rechte ergreift das rechte Handgelenk Adams [2]. Die ganze Gestalt wird von einer Mandorla umrahmt, die um wenige Grade aus der Senkrechten geneigt ist und damit die Bewegung des nach rechts vorgebeugten Oberkörpers Christi [3] betont. Der wie in einem Kniefall begriffene Adam erhebt seinen Blick zu Christus und streckt ihm seine Linke hilfesuchend entgegen. Von Adam halb verdeckt, schließt sich am rechten Bildrand Eva an, die ihren Rücken in Dreivierteldrehung dem Betrachter zukehrt, ihren Kopf aber zu

Christus herauswendet. Hinter den Stammeltern erscheint eine Gruppe von Gerechten, die den oberen Teil der rechten Bildhälfte in zwei Reihen ausfüllen. An der linken Seite der ersten Reihe hebt sich deutlich Johannes der Täufer durch seinen Kopftyp, den Nimbus und den hinweisend erhobenen Zeigefinger von den anderen ab. Die Gerechten treten aus einem Tor hervor, das von einem in flacher Aufsicht gegebenen Zinnenkranz abgeschlossen wird. An die Toröffnung grenzt ein dreigeteilter Bogen, der sich zum linken Bildrand herabsenkt und zusammen mit der Mandorla die gekrümmte Rückenlinie Christi begleitet.

In der Bildaufteilung folgt diese Darstellung den entsprechenden Miniaturen [4] der von A. Haseloff beschriebenen Handschriften, aus denen stellvertretend die Höllenfahrt-Illustration des Landgrafen-Psalters (fol. 91^{verso}) [5] genannt sei: links Christus, rechts die Schar derer, die der Erlösung harren. Die Braunschweiger Szene unterscheidet sich jedoch durch das Fehlen des Höllenrachens, der als kennzeichnend für die Haseloff-Handschriften angesehen werden darf [6]. Der Ort der Vorhölle ist in SO,1 nicht als riesiger Rachen des personifizierten Hades aufgefaßt, sondern als Höhle oder Gebäude, dessen Torflügel von Christus aufgebrochen und niedergetreten werden. Hierin und in verschiedenen Einzelheiten bewahrt die Braunschweiger Darstellung das byzantinische Erbe in höherem Grade als die eben genannten Miniaturen, die im Thema [7] und Kompositionsschema ebenfalls dem östlichen Kunstkreis verpflichtet sind, mit dem Höllenrachen aber westliche Vorstellungen [8] aufnehmen. Der Mantelzipfel, der von der Hüfte Christi aufwärts schwingt und spitz ausläuft, ist hier nicht als stilbildende Schöpfung des einheimischen Malers zu werten, sondern als ein vom Vorbild übernommenes Gewandmotiv, das in eben dieser Form häufig mit byzantinischen Darstellungen des zur Hölle fahrenden Christus verbunden auftritt [9]. Ein starker byzantinischer Einfluß verrät sich auch in der Anwesenheit des Täufers, der nach apokryphen Quellen in seiner Eigenschaft als Vorläufer Christi die nahende Erlösung ankündigt [10], sowie in der Beobachtung, daß die Gerechten bekleidet, nicht nackt wiedergegeben sind (wie die

in den Haseloff-Miniaturen), und daß Christus von einer Mandorla umgeben ist [11].

Einige dieser Merkmale finden sich in den ebenfalls von byzantinischen Vorbildern abhängigen Illustrationen des Kölner Perikopenbuchs W.f. 252 (fol. 115^{verso}), des Wiener Evangelistars S.n. 12760 (fol. 66^{recto}) [12] sowie in den verschiedenen, zu einer Anastasis gehörenden Nachzeichnungen des Wolfenbüttler Musterbuches. Deren Bildaufbau folgt einem weit verbreiteten Anastasis-Typ, der sich von dem der Braunschweiger Darstellung wesentlich unterscheidet: In den drei genannten Beispielen greift Christus nach Adam auf der einen, nach Eva auf der anderen Seite, die beide im Wiener S.n. 12760 und im Musterbuch von den anderen Gerechten (im Musterbuch deutlich als Propheten und Könige erkennbar) begleitet werden. So entsteht eine symmetrische Komposition, deren Mitte die nach rechts schreitende, mit Kopf und Oberkörper dem Betrachter zugewendete Gestalt Christi einnimmt. Die unsymmetrische Anordnung in der Szene 30,1 - mit der Verlagerung des Schwerpunktes nach rechts - kommt dem ungewöhnlichen Bildformat, das von der linken Schildbogenlinie bestimmt wird, günstig entgegen, doch ist nicht anzunehmen, daß sie für die Wahl dieser Komposition entscheidend war. Der Maler scheint unter dem Eindruck eines Vorbildes des ältesten [13] Anastasis-Typs gestanden zu haben, wie ihn - unter einer Vielzahl - die Beispiele eines Elfenbeintriptychons im Louvre und eines Miniaturmosaiks im Florentiner Dommuseum [14] bieten, in denen Christus auf die am rechten Bildrand stehenden Stammeltern ausgerichtet ist. Die byzantinischen Elemente überwiegen in dem Braunschweiger Bild zu sehr, als daß man berechtigt wäre, den Umweg über Darstellungen wie die des Landgrafen-Psalters zu beschreiten und aus ihnen die Bildaufteilung abzuleiten.

Die dem symmetrischen Anastasis-Typ folgende Gruppe Köln-Wien-Wolfenbüttel bietet in Einzelheiten Berührungspunkte mit der Braunschweiger Darstellung. Mit gleicher Haltung (im Gegensinn) kehrt die Gestalt Adams im Kölner Perikopenbuch W.f. 252 und im Musterbuch (fol. 90^{verso}; Hahnloser, Abb. VI) wieder. Auf fol. 92^{verso} (Hahnloser, Abb. X) findet sich die Nachzeichnung der Eva. Nicht die Bewegung ihres Körpers, son-

dern "das erschütternde Motiv, wie sich Eva an den Kopf greift", [15] verbindet sie in bemerkenswerter Übereinstimmung mit der von SO,1. Schließlich ist mit R. Kroos [16] auf den turmähnlichen Bau aufmerksam zu machen, der im Wiener S.n. 12760 die linke Gruppe der Gerechten umrahmt. Mit seinem ebenfalls in flacher Aufsicht gegebenen Zinnenkranz ähnelt er dem Torgebäude im Wandgemälde. Hier wie dort wird man diese Architektur nicht dem byzantinischen Vorbild, sondern der Erfindungsgabe des niedersächsischen Künstlers zuzuschreiben haben.

In Bild SO,2 tritt Christus mit dem rechten Bein voran aus dem Sarkophag heraus. Wie der seitwärts gedrehte und angehobene linke Oberschenkel erkennen läßt, ist der Auferstehende im Begriff, das linke Bein über die Vorderkante des Sarkophags hinweg nachzuziehen. Er hält die rechte Hand segnend vom Oberkörper weit weggestreckt, mit der linken umfaßt er in Hüfthöhe die Siegesfahne. Hinter dem Sarkophag stehen zwei Engel, die mit einer Hand auf Christus weisen und mit der anderen ihre Gewänder vor dem Leib zusammenraffen. In der leicht vorgebeugten Haltung, der Gestik und der Stellung der Flügel bilden die beiden Engel Spiegelbilder. Diese symmetrische Verteilung ist in der unteren Bildhälfte bei den fünf Soldaten, die auf dem Boden vor dem Sarkophag lagern, nicht wiederaufgenommen. Auf der rechten Seite sind vier Grabwächter versammelt, auf der linken Seite sitzt der fünfte, durch Christus von den anderen getrennt. Im Schlaf lassen sie ihre Köpfe auf die Schultern sinken. Hinter dem linken Engel ragt eine Säule vor, die auf einer vorkragenden Volute ein dreiteiliges Architekturgebilde trägt.

Die beiden Engel treten in den Darstellungen der Haseloff-Handschriften [17] nicht auf. Nur in der Quedlinburger Tafel begegnen sie wieder. Dort knien sie auf den Schmalseiten des Sarkophas und strecken beide Hände anbetend aus. Die Einführung der Engel in die betreffende Szene der Quedlinburger Tafel hat schon A. Haseloff [18] als neues Motiv vermerkt. H. Schrade [19] nennt französische und rheinische Beispiele. Einen Hinweis auf eine Beeinflussung der Braunschweiger Darstellung durch eine westliche Vorlage geben

auch die Helme zweier Wächter. Der Helm des rechts außen Sitzenden, der von dem Liegenden verdeckt wird, besitzt auf der Scheitellinie eine steil aufragende Reihe von Federn. Dieser Schmuck ist mehrfach variiert bei Soldaten, Henkern und Folterknechten westeuropäischer Miniaturen des 12. bis 14. Jahrhunderts zu beobachten [20]. Der Helm des links sitzenden Wächters zeigt einen Doppelrand, der von den Seiten zur Mitte wie die Schrägen eines Giebels ansteigt und über der Stirn einen Winkel bildet [21]. Über die Schädelrundung zieht sich von Ohr zu Ohr ein aufrecht stehendes Band kleiner halbkreisförmiger Zierstücke, die eine wellige Umrißlinie bilden. Den gleichen Helm trägt Goliath in drei Miniaturen des Ingeborg-Psalters (fol. 84^{recto}, 84^{verso} und 97^{recto}) [22].

Verbindungen zu der Quedlinburger Tafel ergeben sich in der Gewanddrapierung des Auferstehenden. Von der linken Schulter hängt in parallelen Bahnen ein Mantelzipfel zur Hüfte herab. Er überdeckt teilweise den Faltenwulst, der sich von der rechten zur linken Achsel zieht. Den "Kompositionstypus, bei dem das über den Sargrand hinausgesetzte Bein Christi bis zum Knöchel verhüllt ist", bemerkt A. Haseloff in der Auferstehungsdarstellung des Glasfensters von Breitenfelde [23] und nennt zum Vergleich die Quedlinburger Tafel, die Miniatur im Donaueschinger Psalter 309 (fol. 40^{verso}) und die Glasfenster in Lojsta und Barlingbo. Das bis zum Knöchel verhüllte Bein kommt "in den Handschriftengruppen, die dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen verwandt sind, nur vereinzelt vor: im Londoner Ms. Add. 18144" (fol. 67^{verso}). Die übrigen Miniaturen zeigen das voranschreitende Bein vom Knie abwärts unbedeckt. Den von A. Haseloff herangezogenen Denkmälern, die mit Ausnahme des Ms. Add. 18144 der Jahrhundertmitte angehören, schließt sich die Braunschweiger Darstellung an. Ihnen hinzuzufügen ist der Auferstehende in der Initiale R des Semeca-Missales (p. 252). Nicht nur mit seinem bis zum Knöchel verhüllten rechten Bein, sondern auch mit der schlanken Proportionierung, dem seitwärts gedrehten linken Oberschenkel und dem weit ausgestreckten (jedoch nackten) rechten Arm kommt diese Gestalt Christi der des Wandgemäldes S0,2 sehr nahe. Ebenso eng verwandt ist der Auferstehende im Köl-

ner W.f. 252 (fol. 116^{recto}) [24], der die gleiche Körperhaltung und Bewegung des linken Beines zeigt und darüber hinaus auch die in SO,2 gewählte Gewanddrapierung besitzt.

Die Komposition der Himmelfahrt in SO,3 hat sich den Flächen anzupassen, die diesem Bild über und zwischen den Fensteröffnungen verbleiben. Eine gleiche Bildaufteilung, in der sich die Apostel seitlich emporstaffeln, wird deshalb - etwa in den Haseloff-Handschriften - vergeblich zu suchen sein. Nur der mittlere Teil des Bildes mit Christus und den unter ihm stehenden Zuschauern gestattet einen Vergleich. In den Himmelfahrtsdarstellungen [25] der von A. Haseloff besprochenen Handschriften nehmen - dem zumeist hochrechteckigen Format entsprechend - die Apostel und Maria den Platz ein, der in dem Braunschweiger Gemälde den Zuschauern eingeräumt ist. Weitere Personen treten in den entsprechenden Miniaturen dieser Handschriften nicht auf. A. Haseloff verweist auf die ältere Darstellung im Hardehausener Evangeliar (fol. 17^{verso}) [26], die auf der linken Seite die Apostel und Maria, auf der rechten eine Schar von Juden wiedergibt. Aus der Zuschauergruppe im Braunschweiger Bild ragen zwei Gestalten mit turbanähnlichen Kopfbedeckungen heraus, die als Pharisäer gedeutet werden könnten. Anklänge an ältere Himmelfahrtsdarstellungen zeigen sich auch in den Engeln mit den Spruchbändern. Sie neigen sich nicht aus Wolken herab wie in den betreffenden Miniaturen der Haseloff'schen Malerschule, sondern stehen als ganzfigurige Gestalten neben Christus. Parallelen bieten wiederum das Hardenhausener Evangeliar und der Wolfenbüttler Cod. Helmst. 65 (fol. 14^{recto}).

Die Gestalt Christi entspricht der des Auferstehenden von SO,2 in der Gewanddrapierung, im Segensgestus und in der Handhabung der Siegesfahne. An der Unterseite des segnend erhobenen Armes sind wieder jene kurzen, welligen Fältelungen zu bemerken, die an gleicher Stelle auch bei dem thronenden Christus in S,1 auftreten. In diesem Zusammenhang ist erneut auf den thronenden Christus auf der Patene des Kelches von Schröttersburg sowie auf die Quedlinburger Tafel hinzuweisen, in der sowohl der auferstehende als auch der krönende Christus diese Faltenbildung am rechten Arm zeigt.

Die beiden Apostelgruppen werden durch die sehr unterschiedlichen Körperhaltungen, Gesten und Größenverhältnisse der einzelnen Gestalten belebt. Ihre Anordnung neben und über den Fenstern ist so ausgewogen, daß sich der Betrachter nicht mehr jener Schwierigkeiten bewußt wird, denen der Maler gegenübergestanden haben mag, als er diese so besonders zugeschnittene Wandfläche mit einer Darstellung des Themas 'Himmelfahrt Christi' zu bedecken und dafür eine neue kompositionelle Lösung zu suchen hatte.

In dem Apostel, der neben dem rechten Fenster dargestellt ist, kann man eine Verwandtschaft mit dem Lanzenträger sehen, der in der Kreuzigungsszene des Goslarer Evangeliars am rechten Bildrand steht (Goldschmidt, Taf. 10). Die Beine sind gekreuzt; ein Fuß tritt tänzelnd nach vorn, der andere ist dicht neben ihn gesetzt. In den eng gedrängten Gruppen der Apostel und Zuschauer finden einzelne Gewandzipfel keinen Platz für eine Entfaltung außerhalb der Körperkonturen. Die Kleider passen sich den Leibern schmiegsam an.

Eine Ausnahme machen die Engel, die auf Christus zuschreiten, sich aber mit einer heftigen Drehung ihrer Oberkörper den Aposteln zuwenden. Diese starke Bewegtheit wird durch die emporflatternden Mantelteile unterstrichen, die sich wie bei Christus in SO,1 aus dem Umriß der Gestalten lösen. Im Bewegungsmotiv kommen die Engel der erwähnten Darstellung des Cod. Helmst. 65 [27)] denen des Braunschweiger Bildes sehr nahe. Außerdem kann als Parallele für die Haltung des rechten Engels die Gestalt Christi in dem Medaillon 'Christus und die Ehebrecherin' des Goslarer Evangeliars (Goldschmidt, Taf. 11) herangezogen werden. Die Oberkörper sind tief nach rechts abwärts gebeugt. In die gleiche Richtung weist der rechte Arm. Mit starker Krümmung rundet sich der Außenkontur nach links hin ab, der von zwei losen Gewandzipfeln an der Hüfte und am Unterschenkel durchbrochen wird.

Verbindungen zum Goslarer Evangeliar ergeben sich auch in der Gesichtsbildung der Zuschauenden. Die vorzügliche Erhaltung dieser Gruppe gestattet die Feststellung, daß die Zeichnung der Haupt- und Barthaare die gleiche ist wie in den Miniaturen der Goslarer Handschrift. Kurze, parallele Striche

umschließen die Köpfe; leicht zur Seite gekrümmt fallen die Haare meistens tief in die Stirn. Sie reichen bis in den Nacken und runden die Schädelkalotte zu einem Dreiviertelkreis ab, der sich zu einem schmalen Gesicht hin öffnet [28].

An dem 'Baum', der neben dem untersten, halb knieenden Apostel der rechten Gruppe hinter einer Felsplatte hervorwächst, läßt sich die gleiche Blattbildung beobachten wie an denen in den alttestamentlichen Szenen AT,2 und AT,3.

D Der Hl. Kreuz-Zyklus

Der umfangreichste Zyklus innerhalb der Braunschweiger Wandgemälde ist der Legende des Hl. Kreuzes gewidmet. Er nimmt je zwei Bildstreifen unter den Fenstern an der Ost- und Südwand des südlichen Querhausarmes in Anspruch. In den unteren Streifen an der Ostwand ragt der Bogen der Nebenapsis hinein, so daß zu dessen Seiten nur zwei Zwickelflächen mit je einer Szene Platz finden (s. Schema 7).

Die Bilder können wie folgt benannt werden:

Ostwand:

I. Kaiser Konstantin gibt Befehl, das Hl. Kreuz zu suchen (KO I,1) - Kaiserin Helena bricht mit einem Heer nach Jerusalem auf (KO I,2) - Helena fragt Judas nach dem Ort, an dem das Hl. Kreuz vergraben ist (KO I,3) - Die Auffindung der drei Kreuze (KO I,4) - Durch die Auferweckung eines Jünglings wird das Wahre Kreuz erkannt (KO I,5).

II. Judas nimmt in der Taufe den Namen Cyriakus an und wird zum Bischof von Jerusalem geweiht (KO II,1) - Apsisbogen - die Auffindung der drei Nägel (KO II,2).

Südwand:

I. Die Teilung des Hl. Kreuzes (KS I,1) - Die Aufrichtung des Hl. Kreuzes (KS I,2) - "Die Wegbringung des Hl. Kreuzes" (KS I,3) - "Die Bitte des Volkes" (KS I,4) - Der Raub des Hl. Kreuzes durch den Perserkönig Chosroes (KS I,5).

II. Das Hl. Kreuz neben dem Thron des Chosroes (KS II,1) - Der Zweikampf auf der Donaubrücke zwischen dem ältesten Sohn des Chosroes und Kaiser Heraklius (KS II,2) - Heraklius tötet Chosroes (KS II,3) - Die Taufe des jüngeren Sohnes des Chosroes, Heraklius als Pate (KS II,4) - Der Engel verwehrt Heraklius den Einzug in Jerusalem (KS II,5) - Heraklius zieht demütig zu Fuß mit dem Hl. Kreuz in Jerusalem ein (KS II,6).
Für alle 18 Bilder sind die Brandes'schen Pausen überliefert.

Durch den Einbau des Kamins sind die in der Mittelachse der

Südwand befindlichen Szenen KS I,3 und KS II,3 weitgehend zerstört worden. H. Brandes [1] teilt mit: "Das weiter unten durchgeführte Bild, die Entführung des Kreuzes Christi, hatte dasselbe Schicksal (der Zerstörung) erlitten; Anfang und Ende der Darstellung, einschließlich ein Teil des Kreuzes, gaben zur Ergänzung noch Anhaltspunkte." Die Deutung der Szene KS I,3 bereitet dennoch Schwierigkeiten. Bild KS I,1 gibt die Teilung des Kreuzes wieder, Bild KS I,2 die Aufrichtung des Kreuzes. Da man Jerusalem als Ort der Kreuzaufrichtung voraussetzen muß, bleibt zu fragen, wohin das Kreuz in Bild KS I,2 "entführt" oder "weggebracht" wird. In der Pause sind noch mehrere Soldaten, zwei Pferde und der Querbalken des Kreuzes erkennbar. Die Vervollständigung des Bildes durch einen Reiter, der das Kreuz trägt, erscheint berechtigt. H. Brandes ergänzte den Reiter unbegründet als König. Da in Bild KS I,1 die Teilung des Kreuzes wiedergegeben wird, könnte angenommen werden, daß in KS I,3 die Überführung der zweiten Hälfte des Kreuzes nach Rom dargestellt war. Für den Kreuzträger zu Pferde wäre in diesem Fall Kaiserin Helena vorzuschlagen. Dem widerspricht eine Beobachtung: Die Pause von KS I,3 läßt am rechten Bildrand noch einen Fuß in einem Steigbügel erkennen (der Vergleich mit Bild KS II,5, das den berittenen Heraklius mit dem Kreuz zeigt, macht es wahrscheinlich, daß der Fuß zu der Gestalt gehört, die das Kreuz trägt). Bild KO I,2 gibt Helena jedoch im Damensitz reitend wieder. Als männliche Person, die ihrem Range nach berechtigt wäre, die heilige Reliquie zu tragen, könnte ein Bischof in Betracht gezogen werden. Der Legende nach käme Eusebius in Frage, "der Bischof von Rom, der bei ihr (Helena) war." [2] Auch die nachfolgende Szene KS I,4 läßt sich nicht benennen. Unter einem Baldachin thront ein Herrscher. Zu beiden Seiten knien mehrere Personen, die ihm ihre Hände huldigend (?) entgegenstrecken. H. Brandes gibt die unklare Bezeichnung "Die Bitte des Volkes" [3], das Behrens'sche Tafelwerk bildet die Szene mit dem Titel "Der Kaiser Konstantin" ab. Es könnte sich um die Proklamation der christlichen Lehre als Staatsreligion durch Konstantin handeln; doch gibt die Legende für diese Deutung keinen Anhalt [4]. Die Verluste in der Szene KS II,3 werden von H. Brandes nicht erwähnt; sie sind an der betref-

fenden Pause abzulesen. Der Deutung 'Chosroes wird von Heraklius gestürzt und getötet' steht nichts im Wege: Von rechts tritt eine Gestalt an den Thron und greift nach dem Haupt des Perserkönigs, der sich überwältigt zur Seite neigt, um - wie von H. Brandes ergänzt - den tödlichen Schwertstreich zu empfangen.

Die lateinischen Überlieferungen der Kreuzlegende stützen sich auf ältere syrische und griechische Fassungen [5]. In die Denkmäler des byzantinischen Kunstkreises scheint die Erzählung der Legende nur selten Aufnahme gefunden zu haben. Daß dieser Stoff dennoch dort bekannt und verbreitet war, bezeugen die Staurotheken östlichen Ursprungs, die A. Frolow [6] in seiner Arbeit über die Kreuzreliquiare aufführt. Soweit sie auf die Kreuzlegende Bezug nehmen, stellen sie häufig die Hauptgestalten Konstantin und Helena als die Verehrer der betreffenden Kreuzpartikel dar. Ein vereinzeltes Beispiel für eine erzählende Illustration bietet der Pariser Cod. grec. 510, der zwischen 867 und 886 in Byzanz selbst entstand. Auf fol. 440 ist der Traum des Konstantin, der Kampf mit Maxentius und die Auffindung der drei Kreuze wiedergegeben [7].

Weit mehr Aufmerksamkeit hat die abendländische Kunst diesem Thema geschenkt. Schon der aus der Zeit um 800 stammende Münchner Cod. lat. 22053 [8] widmet ihm einen Zyklus von nicht weniger als 18 Bildern, der mit dem Traum des Konstantin beginnt und mit der Auffindung der Nägel [9] schließt. Der größere Teil der Denkmäler entstammt dem 12. und 13. Jahrhundert. In dieser Gruppe überwiegen die Beispiele aus dem Bereich der Buchmalerei und Kleinkunst gegenüber denen der Monumentalmalerei und Plastik.

Der Kreuzzungsgedanke des Occidents erklärt die Häufigkeit der Darstellungen dieses Themas im 12. und 13. Jahrhundert. Vornehmlich der zweite Teil der Kreuzlegende trat in den Mittelpunkt der Kreuzzugspredigten. Auf die Rückeroberung der heiligen Reliquie aus heidnischem Besitz durch den christlichen Kaiser Heraklius beriefen sich die Kreuzzugsunternehmen. In Heraklius sahen die Kreuzfahrer ihr Vorbild [10]. Seine Gestalt diente auch der Chanson de geste zu einer legendären Erweiterung, die weniger die Rückeroberung

des Kreuzes in den Mittelpunkt rückt als die Kindheitsgeschichte und die Heldentugenden des byzantinischen Kaisers. Um 1165 verfaßte Gautier d'Arras seinen 'Eracle L'empereur', der dem Hessen Otte - wahrscheinlich zwischen 1205 und 1210 - als Vorlage für seinen 'Eraclius' diente. Eine bildliche Darstellung dieses Stoffes hat sich in den Wandmalereien der Kirche von Fraurombach [11] bei Fulda erhalten, die der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Der Kreuzzugsgedanke schlug sich auch in einer Legende nieder, die unmittelbar mit Heinrich dem Löwen und Braunschweig verknüpft ist. Die Pilgerfahrt des Herzogs in das Heilige Land bildet den Hintergrund der 'Sage von Heinrich dem Löwen'. Wenn auch in ihr das Gewicht auf ein anderes Thema gelegt ist, so klingt doch auch wieder das Motiv des Zweikampfes zwischen dem 'Jerusalemfahrer' Heinrich und einem heidnischen Fürsten, dem 'Persan' (!), an, ähnlich dem des Zweikampfes zwischen Heraklius und dem Sohn des Perserkönigs Chosroes [12].

An der Ostwand sind die Zäsuren zwischen den einzelnen Bildern nur schwach betont. Die Szenen KO I,1-5 bieten sich dem Betrachter auf den ersten Blick als zusammenhängender Fries dar, in dem sich die Gestalten von links nach rechts bewegen. Dieser Eindruck wird zunächst durch das sehr breitgelagerte Bild KO I,2 hervorgerufen, das ausführlich den Aufbruch Helenas und ihres Heeres von Rom nach Jerusalem schildert. Die Gründe für diese Feststellung sind jedoch nur zu einem geringen Teil in den Themen der Bilder zu suchen. Sowohl die Anordnung der Architekturen als auch die der Personen trägt zu einer beinahe nahtlosen Aneinanderreihung der Szenen bei. Die Architekturglieder sind so über den ganzen Streifen verteilt, daß sie die verschiedenen Personengruppen nicht nur überspannen, sondern auch an der Bildgestaltung der Szenen beteiligt sind. Während die Bauteile im Blasius-Zyklus nur an den Bildrändern als Hintergrund für die Gestalten dienen, bilden sie hier jeweils für die ganze Szene eine Kulisse. In den Bildern KO I,3 und KO I,5 stehen hinter den Gruppen Säulen, von denen sich Baldachine zu den Seiten spannen; in Bild KO I,4 ragt ein Zeltdach hervor. Wie im Blasius-Zyklus sind zwischen die Szenen breite Baukörper gestellt, die hier

jedoch durchbrochen sind und den Gestalten Durchlaß gewähren. Die Architekturglieder gehören also nicht allein dem Hintergrund an, sondern auch einer vorderen Schicht, so daß sie die Gestalten bisweilen überschneiden. Da das perspektivische Element in den Architekturen ebenso wenig ausgeprägt ist wie im Blasius-Zyklus, läßt sich die Abfolge der Raumschichten und der Standort der dargestellten Personen auch hier nicht bestimmen.

An den Nahtstellen zwischen den Bildern stehen vermittelnd Nebenfiguren, die an dem Geschehen weder auf der einen noch auf der anderen Seite Anteil nehmen, sondern nur dazu dienen, den Blick des Betrachters auch zu der angrenzenden Szene hinzuleiten. Diese Aufgabe wird von der Gestalt am linken Rand von KO I,3 erfüllt, die - von der Säule und den beiden Pferdeköpfen teilweise verdeckt - nach links zurückblickt, wie auch von dem Krieger am linken Rand von KO I,4, der nach links schreitet, dessen Aufmerksamkeit aber der Auffindung der Kreuze in der rechten Bildhälfte gilt. Auch die Personen, die in den Szenen an dem jeweiligen Geschehen unmittelbar teilnehmen, tragen zur Verschleifung der Bildgrenzen bei. Bild KO I,2 zeigt einen Reiter, der sich zu einem Nachbarn im Sattel umwendet und nach dessen Pferd greift. Ihm entspricht in der Haltung des Oberkörpers und in der seitlichen Neigung des Kopfes eine zweite Gestalt am linken Bildrand, die dem Betrachter entgegenblickt und die rechte Hand erhebt. Diese beiden Gefolgsleute Helenas wirken der Bewegung des Heereszuges entgegen und stellen eine kompositionelle Beziehung zu dem vorausgehenden Bild KO I,1 her. In Bild KO I,3 steht Judas-Cyriakus, auf einen Stock gestützt, vor dem Thron Helenas. Er wendet seinen Kopf nach rechts voraus. Ebenso blicken auch andere Gestalten, die um Helena versammelt sind, nach rechts, als seien sie schon von dem Ereignis der nachfolgenden Szene gebannt, in der die Auffindung der Kreuze geschildert wird. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die hinweisend vorgestreckte linke Hand Helenas und das Spruchband in ihrer rechten, das die Worte "SALVE CRUX SCA" [13] enthält. Auch die Bilder KO I,4 und KO I,5 gehen ineinander über. Während das letzte der drei Kreuze noch aus dem Erd-

reich gehoben wird, drängt das Volk mit den beiden anderen nach rechts durch den Torbogen in die benachbarte Szene. Die Kompositionen der beiden Bilder KO I,3 und KO I,4 deuten auf das Geschehen der nachfolgenden Szenen voraus. Dennoch sind die Bilder KO I,3-5 nicht als Einheit aufzufassen, da sie sich jeweils einem neuen Thema zuwenden und dazu die Darstellung Helenas (und ihrer Begleiter) wiederholen, so daß also die Bilder KO I,4 und KO I,5 in den wichtigen Elementen den vorausgehenden Bildern KO I,3 und KO I,4 gegenüber selbständig bleiben.

Auf den Flächen des Pfeilers, der in der SO-Ecke des Querhausarmes als Auflager für das Gewölbe dient, finden sich reich gegliederte Architekturen, die zu den beiden Bildstreifen an der Südwand überleiten. Dort ist die enge Verzahnung der einzelnen Szenen nicht festzustellen. Zwar werden die Bilder KS I,1 und KS I,2 durch eine fortlaufende Reihe von Baldachinen, Dächern und Säulen zusammengeschlossen, doch fehlen Nebenfiguren, die eine vermittelnde Rolle an den Bildrändern übernehmen. In den nachfolgenden Szenen wird die Aneinanderreihung selbst von den Architekturen nicht fortgesetzt. Über und zwischen den Bildern erheben sich - zum Teil vom Thema der Szene gefordert oder nahegelegt - einzelne Bauten als Türme oder Thronbaldachine, die jedoch untereinander nicht in Verbindung stehen. Die Gestalten lassen sich hier nur den verschiedenen Bildern zuordnen, da sie wie im Blasius-Zyklus bisweilen durch die vertikalen Bauteile abgeschnitten und voneinander getrennt werden.

Zwei Feste im Kirchenjahr, die des Hl. Kreuzes gedenken, boten Anlaß zu Illustrationen in den liturgischen Handschriften: das Fest der Kreuzauffindung (Inventio Sanctae Crucis) am 3. Mai und das Fest der Kreuzerhöhung (Exaltatio Sanctae Crucis) am 14. September.

Als einzige der von A. Haseloff besprochenen Handschriften enthält der Elisabeth-Psalter eine Darstellung aus der Kreuzlegende. Auf dem Kalenderblatt für den Monat September (p. 10) [14] findet sich in dem oberen der beiden Medaillons die Szene 'Der Engel verwehrt Heraklius den Einzug in Jerusalem': Von links reitet Heraklius auf das geschlossene

Stadttor zu, auf dessen Zinne die Halbfigur eines Engels mit gebietender Geste erscheint. Heraklius, der von zwei Reitern begleitet wird, trügt das Kreuz mit ausgestreckten Armen vor sich her. Bild KS II,5 nimmt die Grundzüge dieser Miniatur auf, übertrifft sie aber in der Ausführlichkeit. Die Schar der berittenen Begleiter ist erweitert. Der Engel, der den Einzug nach Jerusalem verwehrt, ist ganzfigurig gegeben. Seine erhobene Rechte hält ein kleines Kreuz, die Linke ein leeres Spruchband. In der Stadtmauer ist kein Tor erkennbar. (Legenda Aurea: "... da fielen die Steine des Tores herab und schlossen sich aneinander als ob es vermauert wäre".) Die Braunschweiger Darstellung hält sich hierin enger an die Legende als die Miniatur im Elisabeth-Psalter, die das Stadttor - wenn auch geschlossen - deutlich erkennen läßt [15].

Die Weltchroniken gaben der Kreuzlegende mehr Raum als die liturgischen Bücher. Aus dem hier besprochenen Kunstkreis sind zwei schon erwähnte Handschriften zu nennen: die Sächsische Weltchronik in Gotha und der Apokalypsenkommentar Mm. 5.31 in Cambridge, der die Visionen des Hl. Johannes auf historische Ereignisse bezieht und damit stellenweise den Charakter einer Chronik annimmt.

Die Gothaer Handschrift enthält folgende Szenen: Vor Helena und einer Begleiterin gräbt Judas die drei Kreuze aus (fol. 52^{recto}), Helena empfängt von Judas das Kreuz (fol. 52^{verso}), das Kreuz neben dem Thron des Chosroes [16] und der Kampf der beiden Herre, die von Heraklius und Chosroes angeführt werden (fol. 65^{recto}), der Kampf zwischen Heraklius und Chosroes auf der Donaubrücke, Heraklius zu Pferde vor dem geschlossenen Stadttor und der Einzug in Jerusalem (fol. 65^{verso}) [17].

Große Aufmerksamkeit ist der Darstellung des thronenden Perserkönigs geschenkt, über den die Legenda Aurea wie folgt berichtet: "Dieser Cosdras [18] wollte von den Menschen angebetet werden als ein Gott, darum ließ er sich einen Turm bauen von Gold und Silber und leuchtendem Edelgestein, und er setzte darauf der Sonne, des Mondes und der Gestirne Bild; auch hatte er Röhren lassen machen in dem Turm gar heimlich und subtil, daraus er Wasser von oben goß in

Regens Weise, als wäre er Gott; unter dem Turm aber in einer unterirdischen Höhle gingen Rosse im Kreis und zogen schwere Wagen um, davon war es, als ob der Turm würde bewegt, und ward ein Getöse gleich einem Donner. In diesem Heiligtum saß der Unselige ... und stellte das Kreuz Christi neben sich und gebot, daß jedermann ihn Gott heiße. Im Buche De Mitrali officio liest man, daß Cosdras auf dem Thron saß als Gott der Vater, und hatte zur Rechten das Kreuzesholz als den Sohn und zur Linken einen Hahn als den heiligen Geist; und hieß sich nennen Gott den Vater." [19] In der Gothaer Miniatur sitzt Chosroes in einem Dreiviertelkreis auf einem Regenbogen, zu seiner Rechten das Kreuz, auf der linken Schulter ein Vogel ("als den heiligen Geist"). Der Dreiviertelkreis, der mit Sternen ausgefüllt ist, wird von zwei Türmen flankiert. Sonne und Mond erscheinen seitlich über dem Dreiviertelkreis. Das Braunschweiger Bild KS II,1, das den Miniaturen der Gothaer Handschrift zeitlich vorangeht, zeigt den Perserkönig auf einem Thron sitzend. Seine Rechte hält ein Szepter, die Linke greift in den Mantelbausch über dem Knie. Links steht das Kreuz, rechts eine jugendliche Gestalt, die als der jüngere Sohn des Herrschers zu deuten ist. Am unteren Bildrand läßt die Pause noch die Höhle mit den Rossen erkennen. Chosroes wird von einer Mandorla umrahmt, die der ganzen Darstellung die Züge einer Maiestas Domini verleiht und umso mehr die Vermessenheit des Persers zu betonen geeignet ist. Zu beiden Seiten gehen von der Mandorla schräg nach unten Strahlenbündel aus; darüber erscheinen Sonne und Mond.

Der Apokalypsenkommentar in Cambridge gibt die Szenen 'Heraklius tötet Chosroes' (fol. 80^{verso}) und 'Heraklius zieht demütig zu Fuß mit dem Hl. Kreuz in Jerusalem ein' (fol. 81^{recto}) wieder. Schon M. Huggler [20] hat die erste Miniatur dem Bild KS II,3 gegenübergestellt. Sie ist die einzige Illustration der Cambridger Handschrift, die bisher mit den Braunschweiger Wandgemälden verglichen wurde. Da das Bild KS II,3 teilweise zerstört ist, kommt der Miniatur - als einem Werk desselben Kunstkreises [21] und etwa auch der gleichen Entstehungszeit - besondere Bedeutung zu. In einer kreisförmigen Gloriole sitzt Chosroes auf einem Thron,

der eine Rückenlehne besitzt. Die Gloriole wird von Sonne, Mond und vielen Sternen ausgefüllt. An ihre Peripherie sind rechts unten zwei Pferde geschirrt, unter denen erklärend die Worte stehen: "equi celum Cosdre trahentes." Von links tritt Heraklius heran, ergreift mit der Linken das Haupt des Perserkönigs und trifft dessen linke Schulter mit dem Schwert. Chosroes wendet sich seinem Gegner zu und scheint willig den tödlichen Schwerthieb zu empfangen. Ein Blick auf das Bild KS II,3 zeigt, daß die Übereinstimmungen gering sind und daß die Überwältigung des Heiden in dem Wandgemälde überzeugender geschildert wird [22]. Doch ist festzuhalten, daß in der Miniatur die Pferde wiederkehren, wenn auch der geheimnisvolle Mechanismus, der das künstliche Himmelsgewölbe bewegt, dort nicht wie in den Braunschweiger Bildern KS II,1 und KS II,3 durch die unterirdische Höhle und ein Rad angedeutet wird. Die in ihren Miniaturen stilistisch sehr verwandte Breslauer Handschrift des Apokalypsenkommentars gibt auf fol. 64^{recto} ebenfalls die Szene 'heraklius tötet Chosroes' wieder [23]. Diese Miniatur steht dem Braunschweiger Bild näher als die in der Cambridger Handschrift. Die Pferde fehlen, dagegen ist das Kreuz (an der rechten Thronwange) abgebildet. Chosroes neigt sich wiederum tief nach links vor. Wichtig für die Ergänzung der linken Bildhälfte von KS II,3 ist die Gestalt des Heraklius. Er tritt mit dem linken Bein voran auf den Perserkönig zu; die Linke ergreift dessen Haupt, während die Rechte mit dem Schwert weit nach links zum tödlichen Hieb ausholt. Soweit die Spuren in der Pause noch erkennen lassen, nahm Heraklius eben diese Haltung ein. Die zweite Darstellung in der Cambridger Handschrift räumt einer aufwendigen Wiedergabe der Stadt Jerusalem die ganze rechte Bildhälfte ein. Heraklius, von vier Männern begleitet, beugt sich herab und führt das beinahe waagerecht gehaltene Kreuz durch das niedrige Stadttor. Die Zusammenhänge mit Bild KS II,6 gehen über thematisch bedingte Ähnlichkeiten nicht hinaus.

Für die übrigen Szenen der Braunschweiger Kreuzlegende fehlen Parallelen aus dem niedersächsischen Kunstkreis. Bei einigen ihrer Bilder lassen sich hinsichtlich der ikonographischen Schemata Übereinstimmungen mit den entsprechenden Darstellun-

gen in westlichen Denkmälern nachweisen [24]. Auf die Beeinflussung des Braunschweiger Zyklus durch eine westliche Vorlage deuten auch die Helme der Krieger hin. Sie tragen den mit einem Naseneisen versehenen normannischen (konischen) Helm, von dessen Rand über die Ohren hinweg Metallplättchen herabhängen. Heraklius in Bild KS II,2 zeichnet sich durch einen Topfhelm und einen Schild aus, den der römische Adler ziert. Im Hintergrund der Szenen KO I,4, KO II,2 und KS II,2 sind Zelte aufgespannt, die als Bildzeichen für 'Heerlager' verstanden werden dürfen. Sowohl die beiden Helmarten als auch die Zelte sind in den zahlreichen Kampfszenen der New Yorker Handschrift M. 638 zu finden, die mit ihren minutiösen Darstellungen der Waffen, Panzer, Schilde und des Zaumzeugs eine bemerkenswert lebendige Vorstellung von der Kriegsausrüstung der Soldaten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vermitteln [25]. Auf fol. 13^{recto} begegnet ein in der Bewegung dem Heraklius (KS II,2) sehr ähnlicher Krieger, der ebenfalls den römischen Adler in seinem Schild führt [26].

In motivischen und stilistischen Einzelheiten zeigen die Darstellungen der Kreuzlegende Zusammenhänge mit dem Johannes-Zyklus, mehr noch mit dem Blasius-Zyklus. Wie Herodias in der Szene J III,4 trägt Helena unter der Krone ein Gebende, von dem sich ein Tuchzipfel, über dem Ohr hervortretend, auf die Schulter fortsetzt; ebenso sind die Kragenaufschläge mit Pelz belegt. In der Gewanddrapierung und in der Zeichnung der Faltenzüge ergeben sich Übereinstimmungen mit den Gestalten des Blasius-Zyklus. Die Revers am Halsausschnitt des rechten Schergen in B I,5 können auch an jenem Diener beobachtet werden, der in KS X,1 neben Helena steht. Seine Kleider sind zu einem kurzen Rock aufgeschürzt. Sehr ähnlich kehrt dieses Motiv bei einem der Juden in der Szene 'Christus vor Pilatus' auf der Quedlinburger Tafel wieder, wie auch dort in der Szene der Geißelung Christi der linke Folterknecht wiederum Revers am Halsausschnitt erkennen läßt. Die Verwandtschaft zwischen der Tafel und den Scheiben in der Goslarer Marktkirche wurde schon bemerkt. Der Gesichtstyp der beiden Heiligen Cosmas und Damian und deren Kopfbedeckungen - eine Kappe, um deren Rand ein Tuchstreifen gelegt und über der Stirn verknotet ist -

lassen sich mit denen der beiden Reiter in KO I,2 vergleichen. Für die Darstellungen der Pferde sind wiederum die in den Miniaturen des Apokalypsenkommentars in Cambridge anzuführen [27]. In Bild KO I,3 stützt sich Judas-Cyriakus auf einen Stock mit Querkrücke [28]; seine Form gleicht dem, den Joseph in der Geburtsszene des Donaueschinger Psalters 309 (fol. 47^{verso}) [29] umfaßt. Eine besondere Erwähnung verdient die Gestalt des Chosroes in Bild KS I,5. Er kehrt seinen ganzen Körper dem Betrachter zu. Der Kopf neigt sich auf die rechte Schulter zu den links stehenden Kriegern hin. Sein rechter Arm überschneidet den Oberkörper und deutet auf das Kreuz, das er fortzutragen befiehlt. Von dem weiten Mantel verhüllt reckt sich der linke Unterarm nach oben und folgt der Neigung des Kopfes. Der Körper ruht auf dem linken Bein, das rechte ist als Spielbein seitwärts gestellt. Die ganze Gestalt ähnelt einer der Naumburger Stifterfiguren: Wilhelm von Kamburg, "dessen biegsamer Körper von dem entlastet zur Seite gestellten Fuße bis zu dem wie in tiefer Schwermut geneigten Haupte emporschwingt. Von den Falten des Manteltuchs umhüllt, greift der rechte Arm über die Brust zur abgewendeten Schulter herüber ..." [30] Wenn auch der linke Arm des Chosroes verhüllt ist, nicht der rechte, der den Oberkörper überschneidet, so scheint die Ähnlichkeit in der Körperauffassung für die Entstehung der beiden Gestalten innerhalb eines nicht weiten zeitlichen Abstandes zu sprechen.

Auf die enge Verwandtschaft zwischen den Architekturen der Kreuzlegende und denen des Goslarer Evangeliars hat schon J. Gerhardt [31] hingewiesen. Die vorkragenden Voluten in den Bildern KO I,3, KO I,4 und KO II,2 tragen wie im Goslarer Evangeliar nicht nur einen 'Erker', sondern dienen auch als Auflager für die Kuppeldächer, die mit unterschiedlicher Spannweite über die Szenen greifen. Dünne Säulen begleiten stärkere Mauerstücke. In KS I,2 münden zwei Bogenlinien in ein Dreiblatt (vgl. Goldschmidt, Taf. 7). Auf den architravähnlichen Querbalken in KO II,2 und KS II,4 stehen Schalen, die mit runden Gebilden angefüllt sind. Diese Schalen nehmen in der Goslarer Handschrift (Goldschmidt, Taf. 2, 4, 6 und 7) Blumen auf, die dort noch Stiele besitzen. Über das Dach des

Gehäuses, in dem der Evangelist Johannes sitzt (Goldschmidt, Taf. 10) ragen zwei Brunnenschalen hinaus, aus denen Vögel trinken: In der Mitte eines Stabes der zu einer lilienförmigen Spitze ausläuft, befindet sich ein flacher Teller. Um den unteren Teil des Stabes ranken sich je zwei (metallene?) Bänder, die den Tellern Halt zu geben scheinen. Sehr ähnlich kehrt dieses Gebilde auf einem Dach in der Szene KO I,5 wieder. Seine einzelnen Bestandteile sind jedoch verkümmert. Die Vögel fehlen. Man gewinnt den Eindruck, als sei dem Braunschweiger Maler die ursprüngliche Funktion dieser Gebilde als Brunnenschale bzw. Blumenschale nicht mehr bewußt gewesen, so daß die Annahme einer nicht unmittelbaren Abhängigkeit der Braunschweiger Darstellungen und auch eines zeitlichen Abstandes von den Goslarer Miniaturen berechtigt erscheint. In den Bildern KO I,1, KO I,3, KO II,2 und KS I,1 werden die unteren Bildränder von niedrigen, zinnenbewehrten Mauern begleitet [32]. Beispiele für diese Umrandungen finden sich schon in den Miniaturen der ersten Haseloff-Gruppe: im Landgrafen-Psalter (fol. 124^{verso}), [33] im Elisabeth-Psalter (p. 343) [34] und im Hamburger Psalter In Scrinio 85 (fol. 7^{verso}) [35].

Die Szenen KO II,2 und KS II,2 zeichnen sich durch umfangreiche Landschaftsschilderungen aus. Mehrere kleine, zerklüftete Felsplateaus, aus denen niedrige Pflanzen ('Krüppelholz') hervorwachsen, staffeln sich im Hintergrund bis zum oberen Bildrand empor. Mit J. Gerhardt [36] ist wiederum auf das Goslarer Evangeliar zu verweisen. In der Szene 'Berufung der Apostel Petrus und Andreas' (Goldschmidt, Taf. 4) "steigt das bergige Terrain fast rankenförmig zwischen den einzelnen Personen in die Höhe und kleine Stämme mit Baumkronen sprießen daraus hervor." [37]

Das linke Zierstück an der Sitzfläche des Thrones in Bild KS II,3 (Heraklius tötet Chosroes) ist aus Stuck gebildet. Gleiche Beobachtungen lassen sich an der Südwand bei den Kapitellen der Arkaden machen, unter denen die von A. Quensen weitgehend ergänzten 'Apostel'-Gestalten stehen. Ebenso wurde alter Stuckbelag an dem Weihrauchfaß des Engels über Maria am SO-Pfeiler der Vierung (s.u.) festgestellt. Es bleibt ungewiß, ob auch in den übrigen Braunschweiger Zyklen die

Architekturteile und ob auch etwa die Kronen und Szepter plastisch hervorgehoben waren [38], wie zahlreiche Beispiele aus anderen Wandgemälden zeigen [39]. Aus den Pausen (und dem Befund von 1937 - 41) der Könige in der Wurzel Jesse ist zu entnehmen, daß die Kronen in der Zeichnung sorgfältig ausgeführt waren, daß also dort ein ehemaliger Stucküberzug nicht vorausgesetzt werden kann.

E Die Martyriumsdarstellungen verschiedener Heiliger

An der Westwand des südlichen Querhausarmes sind in zwei Streifen Szenen aus dem Martyrium verschiedener Heiliger wiedergegeben (s. Schema 7). Deren Namen haben sich nur über einigen Bildern erhalten. Mehrere Darstellungen lassen sich nicht deuten:

I. Martyrium des Hl. Stephanus (SM I,1) - Martyrium des Hl. Laurentius (SM I,2) - Martyrium des Hl. Ignatius (SM I,3) - Martyrium des Hl. Clemens (SM I,4) - ungedeutete Szene (SM I,5) - Martyrium des Hl. Barnabas (SM I,6) - Martyrium des Hl. Sebastian (SM I,7).

II. Ungedeutete Szene (SM II,1) - ungedeutete Szene (SM II,2) - ungedeutete Szene (SM II,3) - ungedeutete Szene (SM II,4) - ungedeutete Szene (SM II,5) - ungedeutete Szene (SM II,6) - Martyrium der Hl. Katharina (SM II,7). Für alle Darstellungen sind die Brandes'schen Pausen überliefert.

H. Brandes [1] macht folgende Bemerkungen: "Bilder an dieser Wand aus dem Leben verschiedener Märtyrer sind vierzehn. Bezeichnete sind St. Staphanus, St. Laurentius, St. Ignatius, St. Clemens, St. Barnabas. Die Übrigen sind nicht mit Namen bezeichnet. Die ersten beiden Bilder in der unteren Abteilung gehören jedoch dem Märtyrer St. Blasius an, das letzte der heiligen Katharina, ihre Enthauptung und die Wegtragung ihrer Seele durch Engel in den Himmel darstellend." Und: "An der westlichen Wand desselben Kreuzflügels war die untere Reihe der Märtyrer-Szenen sehr stark beschädigt; doch ließen die ursprünglichen Formen sich noch herausfinden. Nur in der Emporhebung der heiligen Katharina in den Himmel ist der untere Engel neu zugefügt."

Zwischen den einzelnen Szenen stehen Säulen. Nur in den Bildern SM I,5 und SM II,4 sind sie durch eine flache Kuppel bzw. durch einen waagerechten Dachstreifen untereinander verbunden. Zu den Szenen selbst gehören zwei Thronbaldachine, die sich am linken Bildrand von SM I,1 und SM II,1 über den Herrschern erheben.

Bild SM I,1 zeigt auf dem Thron eine Gestalt, die das linke Bein über das rechte schlägt [2] und den rechten Arm gebietend ausstreckt. In der rechten Bildhälfte bricht der Hl. Stephanus sterbend unter den Steinen zusammen, die von fünf Juden geworfen werden. Seine betend erhobenen Hände berühren ein Spruchband mit den Worten: "VIDI COELU APTU". [3] Der Jude, der in seiner verhüllten linken Hand drei Steine hält und mit dem rechten Arm zum Wurf ausholt, gleicht in den Gesichtszügen, in der Frisur und in der Form des Hutes jenem Juden, der in einer der Scheiben der Goslarer Marktkirche die Hl. Cosmas und Damian steinigt. Wie in SM I,1, SM I,7 und SM II,1 werden auch in zwei Goslarer Scheiben (Kreuzigung der beiden Heiligen) einige der Peiniger an die Bildränder gedrängt und von ihnen abgeschnitten. Sie sind auch in kleinerem Maßstab gegeben, so daß sie zu den Märtyrern, die das Bildfeld beherrschen, aufzublicken gezwungen sind.

Um den Hl. Ignatius in Bild SM I,3 sind sechs Löwen angeordnet. Jener, der auf der Kuppe des Hügels steht, zeigt große Ähnlichkeit mit den Tierkreiszeichen 'Löwe' in den Kalendern des Arenberg-Psalters (fol. 4^{verso}), des Berliner Psalters 78 A 7 (fol. 5^{verso}) und des Wolfenbüttler Psalters Cod. Helmst. 515 (fol. 4^{verso}). Wie der Löwe in SM I,3, so sind auch die der Tierkreiszeichen nach links gewendet. Ihre Köpfe sind dem Betrachter zugekehrt. An den kurzen, kräftigen Pranken sind die Tatzen deutlich erkennbar. Die Schwänze treten zwischen den Hinterpranken hervor, steigen neben der linken Flanke über den Leib hinweg steil nach oben und enden in einer lanzettförmigen Quaste.

Die am rechten Bildrand von SM I,4 stehende Gestalt trägt eine Federhaube, ähnlich der, die - wie schon erwähnt - einen der Soldaten in der Kreuztragung des Semeca-Missales ziert.

In Bild SM I,7 dienen den Schergen ein Bogen und zwei Armbrüste als Marterwerkzeuge. Mit Armbrust u n d Bogen sind auch die beiden Schützen bewaffnet, die in einem der Goslarer Glasfenster auf die Hll. Cosmas und Damian zielen.

Die Lehne des Thrones, auf dem in Bild SM II,4 ein unbekann-

ter Heiliger sitzt, zeigt einen sternförmigen Umriß mit konkav einschwingenden Rändern und kugelförmigen Zierstücken. Schon in Zusammenhang mit Bild T,2 wurde auf die ebenso geformte Thronlehne in einer Miniatur des Apokalypsenkommentars Mm. 5.31 hingewiesen.

Eine andere Darstellung in dieser Handschrift gestattet einen Vergleich mit Bild SM II,6. Auf fol. 105^{recto} sind drei Gestalten wiedergegeben, "die unter der großen Hitze der Sonne leiden." [4] Wie unter einer Last gebeugt neigen sie sich zur Seite und halten ihre Mantelumhänge zum Schutz gegen die Sonnenstrahlen über ihren Köpfen erhoben. In Bild SM II,6 weichen mehrere Personen vor dem Feuer zurück, das die unbenannte Heilige anscheinend unversehrt läßt. Auf sehr ähnliche Weise dienen auch ihnen ihre Gewänder als Schutz gegen die auflodernden Flammen.

Die Martyriumsdarstellungen zeigen in der Gewandbehandlung und in motivischen Einzelheiten auch engste Verwandtschaft mit den übrigen Braunschweiger Zyklen, hauptsächlich zu dem Hl. Kreuz-Zyklus: Der König in SM II,3 klemmt eine Gewandschlinge zwischen Körper und Unterarm; das gleiche Motiv kehrt bei Heraklius in KS II,5 wieder. Der Henker in derselben Marterszene kommt mit seiner Haltung und dem über der Brust geknoteten Tuchstreifen jenem sehr nahe, der den Hl. Johannes (J III,5) enthauptet. Für die Revers an dem Halsausschnitt seines Gewandes wurden schon mehrere Beispiele genannt. Über die Säule zwischen den Bildern SM I,5 und SM I,6 ragt - wie mehrfach im Blasius-Zyklus und im Hl. Kreuz-Zyklus - eine Volute hinaus, die einen 'Erker' trägt. Die Säule zwischen den Bildern SM II,3 und SM II,4 besitzt eine treppenförmige Musterung wie jene zwischen den Bildern KS II,4 und KS II,5 [5]. Der in mehreren Bildern des Hl. Kreuz-Zyklus beobachtete niedrige Mauerzug grenzt auch die Szene SM I,1 nach unten hin ab.

Die grob skizzierten Übereinstimmungen sowohl mit den übrigen Braunschweiger Zyklen als auch mit den anderen wiederholt herangezogenen Denkmälern beweisen, daß die Martyriumsszenen nicht älteren Ursprungs sein können, wie J. Gerhardt [6] vermutete.

Er glaubte stilistische Unterschiede zum Hl. Kreuz-Zyklus feststellen zu können und deutete das Bild SM II,1 - wie schon H. Brandes und P. Clemen - als 'Zerfleischung des Hl. Blasius mit eisernen Rechen': "Wenn daher an der Chorsüdwand im Blasius-Zyklus die Rechendarstellung fehlt, so ist das nur so zu erklären, daß diese Szene an der Westwand des südlichen Querschiffes bereits in der Reihe der Märtyrerdarstellungen vorhanden war, als man mit der Chorsüdwand begann. Aus diesem Grunde war sie hier, wo man durch das Hinzukommen eines neuen Hauptheiligen - des Hl. Thomas - ohnehin in Raummangel geriet, nicht mehr nötig. Damit dürften auch die beiden folgenden Darstellungen in der zweiten Zone der Westwand des südlichen Querhauses ihre Erklärung finden. Es ist selbstverständlich, daß in der Reihe der Märtyrer zunächst an die Schutzpatrone der Kirche, die alle drei Märtyrer waren, gedacht wurde. Aus diesem Grunde kann es sich bei der dritten Szene - Enthauptung - nur um die Enthauptung Johannes des Täufers handeln. Es bliebe dann noch das zweite Bild zu erklären. Der heilige Bischof, von zwei Engeln geführt, kann nur der Hl. Thomas sein. Wahrscheinlich wollte man in Hinblick auf die immer noch sehr starken Verbindungen mit dem englischen Hofe in der Darstellung des Thomas von Canterbury möglichste Zurückhaltung üben und brachte ihn in dieser Verklärung anstatt in seinem Martyrium, welches für die Würde des englischen Hofes nicht gerade eine Schmeichelei bedeutete." [7]

Die Vermutung J. Gerhardt, das Bild SM II,1 gäbe eine Szene aus dem Martyrium des Hl. Blasius wieder, veranlaßte ihn, einen zeitlichen Abstand zwischen den Darstellungen an der Westwand des südlichen Querhausarmes und dem Blasius-Zyklus an der Chorsüdwand vorauszusetzen. Die stilistischen Übereinstimmungen sprechen gegen diese Ansicht. Selbst wenn in SM II,1 der Hl. Blasius wiedergegeben sein sollte, spräche die Wiederholung seiner Darstellung nicht unbedingt für verschiedene Entstehungszeiten.

J. Gerhardts Deutung der Gestalt in Bild SM II,2 als "Thomas Becket, von zwei Engeln geführt" ist anzuzweifeln. Seine Vermutung, der Maler habe aus Rücksicht auf die Verbindungen der Welfen zum englischen Königshaus die Schilderung des

Martyriums vermieden, trägt den historischen Tatsachen zu wenig Rechnung. E. Jamison [8] hat gezeigt, daß sich Heinrich II. von England in einer Untersuchung von dem Verdacht befreien konnte, die vier Vasallen zum Mord an dem Bischof von Canterbury angestiftet zu haben. Die drei Töchter des Königs haben in besonderem Maße zur Verbreitung des Thomas Becket-Kultes in Europa beigetragen [9], so auch Mathilde, die Gattin Heinrichs des Löwen. Es besteht also kein Grund zu der Annahme, daß Thomas Becket in Braunschweig zwar verehrt wurde, die Umstände, die zu seinem Tode führten, aber verschwiegen werden mußten. Auch wäre zu fragen, weshalb - nach J. Gerhardt [10] - etwa dreißig Jahre nach der Entstehung des Bildes SM II,2 die Möglichkeit bestanden haben sollte, im Thomas-Becket-Zyklus an der Chorsüdwand die Ermordung des Heiligen nun deutlich darzustellen. Schließlich wäre auch die Reihenfolge der Patrone in den ersten drei Bildern des unteren Streifens ungewöhnlich. Nach der Deutung J. Gerhardts würde auf den Blasius Thomas Becket folgen, dann erst Johannes. In allen bekannten Quellen, Urkunden und Siegeln wird jedoch Johannes der Täufer als erster Patron, Thomas Becket als letzter aufgezählt [11].

Die Pause von Bild SM II,2 zeigt Fehlstellen im Gesicht des rechten Engels und scheinbar über der Stirn des Heiligen. Sein Nimbus verläuft in engem Kreis um das Haupt, so daß eine Kopfbedeckung kaum darin Platz gefunden haben kann. Eine waagerechte Linie grenzt die Stirn nach oben hin ab. Der Hl. Dionysius wird nicht selten zwischen zwei Engeln stehend dargestellt [12], das Haupt oder nur die Schädelkalotte [13] in den Händen haltend. Nicht nur die beiden Engel sprechen für eine Deutung des Heiligen als Dionysius. Die waagerechte Begrenzung der Stirn kann als Markierung der Schnittlinie zwischen dem Haupt und der abgetrennten Schädelplatte angesehen werden. Die in den Händen des Heiligen vorauszusetzende Schädelplatte fehlt jedoch. Einer der Altäre des Domes war dem Hl. Dionysius geweiht [14].

Wenn also in Bild SM II,2 nicht Thomas Becket dargestellt sein sollte, wäre zu fragen, ob J. Gerhardts Benennung der Bilder SM II,1 und SM II,3 berechtigt ist. Mit einer Enthauptung (SM II,3) schließen viele Märtyrerlegenden, so daß diese

Todesart nichts über den Namen des Heiligen auszusagen vermag und nicht als typisch für Johannes den Täufer angesehen werden kann. Die Zerfleischung mit eisernen Rechen erfuhren der Legende nach zwei andere Heilige, die in Braunschweig Verehrung genossen: der Hl. Theodorus und der Hl. Vincentius [15]. Da aber der in Bild SM II,1 dargestellte Heilige eine Mitra trägt, kann diese Szene für keinen dieser beiden Märtyrer in Anspruch genommen werden.

Für die Deutung der unbenannten Märtyrerdarstellungen bedürfte es einer ausführlichen Untersuchung. Schon J. Gerhardt [16] hat Zusammenhänge zwischen den im Dom aufbewahrten Reliquien und den Bildern an der Westwand des südlichen Querhausarmes vermutet. Neben den Reliquien müßten die Patrone der einst zahlreichen Altäre [17] sowie die speziell in Braunschweig und in den Bistümern Hildesheim und Halberstadt verehrten Heiligen berücksichtigt werden [18].

VI. Die Ornamentik

Die Borten unter den Bildstreifen, die Fensterleibungen und die Gurte der Vierungsbögen nehmen Ornamente verschiedenen Charakters auf. Mit einer Ausnahme sind Pausen für sie nicht überliefert. Die Ornamente konnten als ursprünglich nachgewiesen oder anhand ausreichender Spuren ergänzt werden. Sie gehören sieben Grundtypen an, die zum Teil mehrere Abwandlungen erfahren [1)].

Typ A (mehrfach in den Borten an den Chorwänden sowie unter den Klugen und Törichten Jungfrauen): Einzelne, symmetrische Gebilde, deren Form an die eines kleinen Omega oder an die einer Brezel erinnern, wiederholen sich in einer fortlaufenden Reihe. Sie bestehen aus fleischigen Fangarmen und eingerollten Blättern im Innern. Spangen halten entweder die Blätter in der Mitte zusammen oder dienen der Verkettung mit den benachbarten, gleichartigen Gebilden.

Typ B (in den Borten an den Chorwänden): Zwei Rankenstämme steigen innerhalb einer Borte wie Sinus-Kurven, die gegeneinander versetzt sind, auf und ab. Sie umschließen ovaloide Flächen, in die wechselweise von oben und unten füllendes Blattwerk hineinragt.

Typ C Zwischen den Engelmedaillons in den Fensterleibungen der Chorwände und zwischen den Medaillons auf den Gurten des nördlichen und südlichen Vierungsbogens entstehen Abschnitte, in die ein kompliziertes Geflecht von lappigen Ranken eingefügt ist. Jeder Zwischenraum zeigt eine andere Komposition. Ihnen gemeinsam ist der symmetrische Aufbau. Von einer Blüte oder von einer Spange in der Mitte gehen lappige Fangarme aus, die sich überschneiden, miteinander verwachsen und sich gegen die Medaillons hin zu Voluten einrollen.

Typ D (in den Borten unter den Schildflächen des östlichen und westlichen Vierungsbogens und an den Wänden des südlichen Querhausarmes): Die Grundelemente bestehen aus Halbkreisen sowie aus U-förmigen und S-förmigen Teilen, die von engstehenden Doppellinien gebildet werden.

Ihre Enden und die seitlich schwingenden Fortsätze schließen

mit drei Zacken ab. Dieses Ornament ist von der sogenannten kufischen Schrift [2] abzuleiten. Eine Variante dieses Typs ist einer Pause von H. Brandes überliefert.

Typ E Die Abschnitte zwischen den Medaillons auf dem Gurt des östlichen Vierungsbogens und die Fensterleibungen im südlichen Querhausarm werden von dürrem Flechtwerk ausgefüllt. In den drei Zacken, mit denen die Ranken enden, zeigen sich Anklänge an den Typ D, in der komplizierten Verflechtung und in dem symmetrischen Aufbau an den Typ C.

Typ F (in den Borten unter den Schildflächen des nördlichen und südlichen Vierungsbogens): Romboide Kernstücke, die quergelagert sind, werden von mehreren Wellenlinien umrahmt.

Typ G (in einer Borte an der Chorsüdwand): Ein Band wird in kurzen Abständen senkrecht geknickt. In perspektivischer Ansicht sind die einzelnen hochrechteckigen Teilflächen vor- und zurückspringend in der Art eines Leporello gegeben.

Die aufgeführten Grundtypen sind weder für das 13. Jahrhundert noch für Niedersachsen bezeichnend. Durch Einzelheiten jedoch erhalten einige ihrer Braunschweiger Varianten eine eigene Ausprägung, die zu einem Vergleich mit ähnlichen Beispielen aus örtlich und zeitlich benachbarten, teilweise schon genannten Denkmälern berechtigt.

Einigen Ornamenten des Typs A sind die Schmuckmotive aus den Wandgemälden der Liebfrauenkirche in Halberstadt [3] und die gestanzten Borten auf der Rückseite eines Kreuzes in Hannover [4] gegenüberzustellen. Für den Typ C können die ebenso lappigen und fleischigen Initialranken in den Handschriften der zweiten Haseloff-Gruppe und in den ihnen verwandten Handschriften herangezogen werden. Wie die Abschnitte zwischen den Medaillons werden einige Initialen in der Braunschweiger Bibel MSCR 1 von Spiralen und Voluten ausgefüllt, die sich von einer Blüte oder einem Kugelknauf in der Mitte zu den Rändern hin ausbreiten. Die gleiche Beobachtung ist auch in der Ornamentik zwischen den Medaillons in dem Band zu machen, das die Gemälde im Apsisgewölbe der Hohnekirche zu Soest [5] umrandet. Dem Typ E entspricht das Rankenwerk in den Wandgemälden der Liebfrauenkirche in Halberstadt [6], in den Leibungen

der Chorfenster in der Klosterkirche von Heiningen [7], in dem Gurt über dem Westportal der Klosterkirche 'Unser Lieber Frauen' in Magdeburg [8] und in der Sockelzone des Sakristeischrankes in Halberstadt [9]. Typ G findet sein nächstes Gegenstück in den beiden Streifen, die das Hildesheimer Deckenbild [10] an den Außenseiten begleiten.

VII. Die Gemälde an den Pfeilern

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Gemälden sind die an den Pfeilern nicht auf eine Putzschicht, sondern auf die geglättete Oberfläche, der aus Muschelkalk bestehenden Quadern, aufgebracht.

Auf der Südseite des nordöstlichen Vierungspfeilers und auf der Nordseite des südöstlichen Vierungspfeilers ist die Gestalt je eines Heiligen unter einer Baldachinarchitektur stehend wiedergegeben. Der eine erscheint barhäuptig und barfüßig, der andere trägt Schuhe und auf dem Kopf eine Mitra. C. Schiller [1] und H. Brandes [2] bezeichnen diese Gestalten als Hl. Johannes den Täufer und als Hl. Blasius. Die Spuren, die während der Restaurierung von 1937-41 unter der Übermalung hervortraten, und der Ort, an dem die Darstellungen Platz finden, rechtfertigen diese Benennung.

Die Westseite des südöstlichen Vierungspfeilers nimmt ein Bild Mariens mit dem Kinde auf, die Ostseite des südwestlichen Vierungspfeilers ein Bild der Hl. Katharina. Auch diese beiden Gestalten werden von C. Schiller [3] und H. Brandes [4] als zum ursprünglichen Bestand gehörig vermerkt. Wie die Patrone Johannes und Blasius sind sie in ein Architekturgehäuse gestellt. Über ihnen befindet sich je ein Medaillon mit einem Engel, der ein Weihrauchfaß schwingt. Dem byzantinischen Hodigitria-Typ folgend trägt Maria auf den linken Arm den knabenhaften Christus, der seine Rechte segnend erhebt. Die Mutter ist dem Betrachter frontal zugewendet. Ihr volles Gesicht und die Faltenbildungen des Schleiers, der den Kopf abrundet, finden sich sehr ähnlich in dem ganzseitigen Brustbild Mariens wieder, das der Donaueschinger Psalter 309 (fol. 33^{verso}) [5] enthält. Von dem linken Arm des Kindes hängt eine Gewandschlinge herab, die ebenso gebildet ist, wie die am rechten Arm Mariens in Bild V,6. Die Hl. Katharina hält in der Rechten ein Schwert, das über die rechte Schulter hinauragt. Der in den Mantelbausch eingebundene linke Unterarm ruht vor dem Leib; die Hand greift über der rechten Hüfte in das Gewand und hebt eine Faltenbahn an, die sich zum linken Fuß hinzieht. Die Heilige steht auf einer zusammengekauer-

ten Gestalt. Das geschulterte Schwert, der in den Mantel eingebundene Arm und der Griff in den Gewandsaum kehren sehr ähnlich bei der Hl. Katharina in der Quedlinburger Tafel wieder.

Mehrere Pfeiler des Langhauses nehmen entweder einzelne Gestalten oder - in zwei Fällen - eine Szene auf. Von H. Brandes [6] werden diese Bilder zwar erwähnt, aber nicht im einzelnen besprochen. Die geringe Aufmerksamkeit, die er ihnen schenkte, läßt zunächst vermuten, die noch erhaltenen Spuren seien so lückenhaft vorgefunden worden, daß eine ergänzende Übermalung nicht lohnenswert erschien und deshalb eine erneute Übertünchung vorgezogen wurde. Nach R. Curdt [7] aber waren die Gemälde an den Pfeilern noch so weit erhalten, "daß der Verlauf der Konturen fast geschlossen festgestellt werden konnte". Da auch R. Curdt in seinem vier Seiten umfassenden Bericht nicht jede einzelne Darstellung bezüglich ihres mittelalterlichen Bestandes und der erfolgten Ergänzungen bespricht, muß auf eine ausführliche Behandlung der Bilder an den Pfeilern des Langhauses verzichtet werden.

Ohne erkennbares System sind die Darstellungen über die Pfeiler verteilt. Sie finden auf den Flächen Platz, die entweder dem Mittelschiff oder den Seitenschiffen oder den benachbarten Pfeilern zugekehrt sind. Einige der Gestalten sind nur als Halbfiguren gegeben. Zwei Bilder, die des Hl. Ansgar und des Hl. Ludger, wurden von A. Essenwein hinzugefügt. Sie sind deutlich als Neuschöpfungen des 19. Jahrhunderts zu erkennen.

Abgesehen von Einzelheiten, in denen sich die ergänzende Hand von R. Curdt verrät, haben die Darstellungen ihre mittelalterlichen Grundzüge bewahrt. In der Faltenbildung, in den zum Teil noch erhaltenen Baldachinarchitekturen und in der Handhabung der Spruchbänder zeigen sich starke Anklänge an die Miniaturen aus der zweiten Haseloff-Gruppe. An dem dritten (von Westen gesehen) Hauptpfeiler der südlichen Arkadenreihe (Südfläche) ist eine Gestalt wiedergegeben, die mit beiden Händen ein Buch hält. Von der noch erhaltenen Überschrift wird sie als "S. PAULUS" bezeichnet. Unterhalb des rechten Schultergelenks setzt eine Saumlinie an und zieht sich zum rechten Unterarm, so daß nur der untere Teil des Oberarmes und der obere des angewinkelten Unterarmes von dem Mantel

umschlossen wird. Dieses Motiv, und das über einer Hüfte mit beiden Händen gehaltene Buch, kehrt mehrfach in den Apostelgestalten auf den Kalenderblättern des Berliner Psalters 78 A 7 und des Wolfenbüttler Cod. Helmst. 515 wieder.

Der Hl. Paulus steht auf einem halb knienden, halb liegenden König, der seinen Kopf auf den linken Ellenbogen stützt und zu dem Apostel aufblickt. Die Unterschenkel sind steil nach oben gerichtet. Wie der Hl. Katharina und dem Hl. Paulus dienen auch vier anderen Heiligen drei kauernde Gestalten und ein drachenähnliches Ungeheuer als Standfläche. Die Heiligen triumphieren über ihre Widersache, die einst den Martertod befahlen; das Christentum siegt über das Heidentum. Hierin zeigt sich eine Beeinflussung durch Vorbilder aus der Großplastik. Der König unter dem Hl. Johannes aus der Triumphkreuzgruppe des Halberstädter Domes [8] und der König unter einer (nicht zugehörigen) Marienstatue im Magdeburger Dom [9] kommen als Vergleichsbeipiele aus näherem Umkreis dem König zu Füßen des Hl. Paulus sehr nahe.

Auf der dem nördlichen Seitenschiff zugekehrten Fläche des ersten (mit dem Turmmassiv in Verband stehenden) Hauptpfeilers ist die Verkündigung an Maria dargestellt, darüber ein ganzfiguriger Engel mit einem Weihrauchfaß. Die Verkündigungsszene zeigt Maria rechts unter einem Rundbogen sitzend, über dem sich ein Dach erhebt. Nach links hin setzt sich die Architektur in einem zweiten Rundbogen fort, der von einem Zinnenkranz abgeschlossen wird. Maria ist mit dem Oberkörper frontal dem Betrachter zugewendet. Ihre Rechte ruht im Schoß und umfaßt eine Spindel, die Linke greift in die Faltenbahn, die neben dem linken Bein mehrfach getreppt herabfällt. Von links tritt der Engel mit dem linken Bein voran auf Maria zu. Sein linker Arm umfaßt einen langen, über die Schulter gelegten Szepterstab; der rechte, weit vorgestreckte Arm, ist grüßend erhoben. Sowohl in der eben beschriebenen Zueinanderordnung der beiden Gestalten, als auch in den Einzelheiten ihrer Gewandbildung, zeigt dieses Bild auffällige Ähnlichkeit mit der Darstellung gleichen Themas im Wiener Evangelistar S.n. 12760 (fol. 4^{verso}) [10]. Die Übereinstimmungen des dort wiedergegebenen Verkündigungsengels mit dem im Goslarer Evangeliar (Gold-

schmidt, Taf. 8), hat R. Kroos [11] betont. Ebenso große Verwandtschaft besteht zwischen dem Goslarer und dem Braunschweiger Engel.

An dem ersten Zwischenpfeiler der nördlichen Arkadenreihe (Westseite) ist die Szene "Christus in der Vorhölle" angebracht. Dieses Bild nimmt vereinfacht die Grundzüge der gleichen Darstellung SO,1 wieder auf, fügt aber in den unteren, rechten Winkel einen Hundekopf als Andeutung des Hades hinzu.

Die dem nördlichen Seitenschiff zugekehrte Schildfläche der ersten Arkade zeigt eine Engelhalbfigur mit weit ausgespannten Flügeln, sehr ähnlich denen auf den Schildflächen der Vierungsbögen. An den Schildflächen der übrigen Arkaden haben sich jedoch Malereien - falls jemals vorhanden - nicht erhalten.

Auffällig ist, daß dem Thema "Christus in der Vorhölle" zwei Bilder gewidmet sind. Eine befriedigende Erklärung für die doppelte Wiedergabe kann nicht gegeben werden. Auch ist zu fragen, unter welchem Gesichtspunkt das einzelne Bild 'Verkündigung an Maria' ausgewählt und aus welchem Grund es an der genannten Stelle Platz fand. Mit R. Curdt ist anzunehmen, daß die verschiedenen Darstellungen zu den einst zahlreichen Altären in Beziehung standen. Diese Vermutung erfährt eine Bekräftigung durch E. Döll [12], der zwei in der Zeit von 1219-1225 zuerst nachweisbare Marien-Altäre aufführt, der eine "unter dem Turm", der andere "im westlichen Teil der Kirche" gelegen.

VIII. Zur Datierung

Die Gemälde des Braunschweiger Domes werden von J. Gerhardt in drei Gruppen geschieden:

"Formal und stilistisch lassen sich die Dommalereien in drei große Gruppen einteilen, die überdies völlig der Abfolge des arbeitstechnischen Vorganges entsprechen:

1. Gruppe: Die Malereien der drei Gewölbequadrate, der Vierungspfeiler und der Westwand des südlichen Querschiffes.

2. Gruppe: Die Malereien der Ost- und Südwand des südlichen Querschiffes sowie die beiden oberen Zonen der Chorsüdwand.

3. Gruppe: Die Malereien der unteren Zone der Chorsüdwand und die der Chornordwand." [1]

J. Gerhardt verbindet den Zeitpunkt der endgültigen Fertigstellung des Baues mit einer Urkunde aus dem Jahre 1222, in der die Weihe eines Bartholomäus-Altares "in medio ecclesie" erwähnt wird. Eine Altarweihe kann jedoch grundsätzlich nicht immer mit dem Bauvorgang in Zusammenhang gebracht werden. Vieles spricht dafür, daß der Dom schon um die Jahrhundertwende vollendet war. J. Gerhardt setzt den Beginn der Ausmalung nach 1222 an: "Wollte man also zu einer so weiträumigen Domausmalung schreiten, so mußte das Mittelschiff zunächst einmal in vollem Umfange gebrauchsfertig sein. Denn der Arbeitsbeginn der Gewölbemalereien erforderte eine völlige Einrüstung der Chorpartien, die diese für den Gottesdienst ohne Zweifel unbrauchbar machte. Diese Situation würde also nach 1222 durchaus unserem stilistischen Befund der Gewölbemalereien entsprechen, und es wäre in Verfolg dieses Gedankenganges vorstellbar, daß die nun endgültig notwendig gewordene Gesamtweihe von 1226 den stilistischen Bruch zwischen den Märtyrerdarstellungen an der Westwand des südlichen Querhauses und der Darstellung des Hl. Kreuzes hervorgerufen hat. Dahin deutet auch die aus politischen Gründen vorsichtige und zurückhaltende Darstellung des Hl. Thomas in der Reihe der Märtyrerdarstellungen." [2]

J. Gerhardt betrachtet das Datum 1226 als terminus post quem [3] für die zweite Gruppe, die nach seiner Meinung gegen 1246 abgeschlossen wurde. Innerhalb dieser Gruppe bemerkt er Unterschiede, die er mit der Tätigkeit eines anderen Künstlers erklärt. Das Datum 1246 leitet er aus den Annales Sancti Blasii ab, die zum Jahre 1246 vermerken: "Anno Domini 1246. Translata est dedicatio ecclesie sancti Blasii a domino Conrado episcopo Hildesiensi in translationem divi Thome episcopi." [4] Daraus liest J. Gerhardt: "Die Translation kann nichts anderes bedeuten, als daß erst in diesem Jahr die Reliquien des Hl. Thomas in den Dom eingeführt wurden." [5] Auf diese falsche Interpretation der Quelle durch J. Gerhardt macht E. Döll aufmerksam: "Transferiert wurde hier lediglich das Dedikationsfest des Braunschweiger Domes, und zwar vom Todestage des Märtyrers (29. Dez.) auf den Tag der Überführung seiner Gebeine (7. Juli). Diese Translation aber hatte schon am 7. Juli 1220 innerhalb der Stadt Canterbury stattgefunden und nicht, wie Gerhardt aus dem Text liest, 1246 von Canterbury nach Braunschweig." [6]

Für die nach seiner Meinung zwischen 1222 und 1226 entstandenen Gemälde zieht J. Gerhardt die Miniaturen der ersten Haseloff-Gruppe heran. Außerdem beruft er sich auf die Wandmalereien im Dom zu Gurk, die von K. Ginhart und B. Grimschitz irrtümlich mit einer Malerurkunde von 1220 in Zusammenhang gebracht wurden. Schon H. Swarzenski hat in der Rezension der Arbeit von J. Gerhardt darauf aufmerksam gemacht, daß die Gemälde in Gurk um 1260 anzusetzen seien, und daß deshalb diese Arbeit "an einer falschen Vorstellung von der chronologischen Entwicklung der sächsischen Malerei des sogenannten scharfbrüchigen Stiles leidet." [7] Auf die engen Zusammenhänge zwischen den Wandgemälden im Kloster Marienberg/Helmstedt und denen im Chor- und Vierungsgewölbe geht J. Gerhardt nicht ein. Die Helmstedter Gemälde werden zwar von ihm auch nach der Jahrhundertmitte angesetzt, doch glaubt er an eine "Wiederaufnahme der scharfbrüchigen Stilform ..., wie sie zu Beginn des dritten Jahrzehntes begegnet." [8]

Die zweite Gruppe (1227-1246) sieht J. Gerhardt unter dem Einfluß des Wolfenbüttler Musterbuches und des Goslarer

Evangeliars entstanden, glaubt aber, sie sei "möglichst nahe an 1227 heranzurücken, wenn die Datierung des Musterbuches um 1230 stimmt." [9]

Unter Berufung auf die Ähnlichkeiten mit dem Semeca-Missale, mit der Quedlinburger Tafel und den Putzritzzeichnungen in Magdeburg setzt J. Gerhardt die dritte Gruppe nach 1246 an.

Die Ergebnisse J. Gerhardts vermögen aus mehreren Gründen nicht zu befriedigen: Nicht eindeutig können die Daten 1222 und 1226 mit der Ausmalung in Zusammenhang gebracht werden. Das Datum 1246 beruht auf einer irrigen Quelleninterpretation. Nach Meinung J. Gerhardts war man mit der Ausmalung der oberen Partien der Chorsüdwand beschäftigt, als die Reliquien des Hl. Thomas 1246 in den Dom gelangten, so daß man "durch das Hinzukommen eines neuen Hauptheiligen - des Hl. Thomas - in Raummangel geriet," [10] also die angeblich geplante ausführliche Darstellung der Blasius-Legende abkürzen mußte, um der Thomas Becket-Geschichte Platz geben zu können. Da J. Gerhardts Überlegungen auf einer falschen Quelleninterpretation beruhen, ist das Datum 1246 und die damit verbundene Vermutung einer Planänderung nicht weiter zu berücksichtigen. Nur angesichts des Johannes-Zyklus, dem drei Bildstreifen allein vorbehalten sind, erscheinen die Zyklen des Hl. Blasius und des Hl. Thomas Becket gedrängt und abgekürzt. Näher liegt der Gedanke, daß diese Aufteilung von Anfang an vorgesehen war. Da die Legenden aller drei Patrone im Chorraum Platz finden sollten, aber nur zwei Wandflächen (jeweils in den Zonen unterhalb der Fenster) zur Verfügung standen, mußte zwangsläufig eine der beiden Flächen zwei Zyklen aufnehmen. Der Bedeutung des Hauptpatrons St. Johannes [11] entsprechend wurden seiner Legende drei Bildstreifen gewidmet, während der des dritten Patrons, Thomas Becket, nur ein Bildstreifen zugewiesen wurde. Aufgrund der Aufteilung der Wandgemälde in drei zu verschiedenen Zeiten entstandene Gruppen kommt J. Gerhardt zu dem Resultat: "Von stilistischen Gesichtspunkten aus gesehen ergibt sich also für die Ausmalung des Braunschweiger Domes ein Zeitraum von rund 30 Jahren, gerechnet etwa von 1220 bis in die fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts." [12] Man kann sich kaum vorstellen, daß die Ausmalung sich über

dreißig Jahre hinzog, und daß die Reihenfolge der in Angriff genommenen Wandflächen jene war, die J. Gerhardt vorschlägt, zumal dann nicht, wenn man bedenkt, daß das für die Ausmalung notwendige Gerüst zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Stellen wiederholt aufgestellt und abgebaut werden mußte. Gegen J. Gerhardts These spricht auch eine Gegenüberstellung von Bildern, die seiner Einteilung nach aus verschiedenen Zeiten stammen. Drei Beispiele seien herausgegriffen. Das Lager der Maria in V,1 (Gerhardt: erste Gruppe) mit den Fältelungen des Bettuches entspricht dem der Elisabeth in J I,4 (Gerhardt: dritte Gruppe). Die Thronlehne in Medaillon Nr. 4 und die in S M II,4 (Gerhardt: erste Gruppe) besitzt den gleichen sternförmigen Umriß und die gleichen blattförmigen Zierstücke (Gerhardt: erste Gruppe) wie die in T,2 (Gerhardt: dritte Gruppe). Die Krone des Königs in Medaillon Nr. 22 (Gerhardt: erste Gruppe) ähnelt auffallend der König Heinrichs II. in T,2.

Die in der vorliegenden Arbeit für die Gemälde des Braunschweiger Domes herangezogenen Vergleichsbeispiele gruppieren sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Als ältestes Denkmal steht am Anfang dieser Reihe das wahrscheinlich in den letzten Jahren des vierten Jahrzehntes entstandene Goslarer Evangeliar, am Ende als jüngstes Denkmal die Hamburger Bibel von 1255. Fast alle genannten Beispiele dienten nicht zum Vergleich mit nur einem einzigen Zyklus oder Bild; ebenso ließen sie immer wieder auch Verwandtschaften mit anderen Partien innerhalb des Domes erkennen, so daß sie eine vermittelnde Rolle zwischen den verschiedenen Abschnitten einnehmen und für deren gleichzeitige Entstehung sprechen. Deshalb sei hier die These aufgestellt, daß die gesamte Ausmalung des Braunschweiger Domes von einer großen Werkstatt, in der mehrere einigermaßen selbständige Künstler versammelt waren, in e i n e m Arbeitsgang und in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum um die Mitte des 13. Jahrhunderts ausgeführt wurde. O. Schulz, der die Gemälde nach der Entfernung der Übermalung und lange aus nächster Nähe betrachten konnte, glaube allein in den Gemälden des Chorgewölbes drei verschiedene Hände unterscheiden zu können. Für die Beteiligung mehrerer Werkstattmitglieder spricht

spricht auch die Beobachtung, daß die Westkappe eine andere Blattbildung in den Ranken aufweist, als die übrigen drei Kappen. Die teilweise zwischen den Zyklen bemerkten Unterschiede sind nicht so groß, daß aus ihnen auf verschiedene Entstehungszeiten geschlossen werden kann. Man wird sie mit den verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten und auch mit verschiedenen Bildvorlagen erklären dürfen.

An dem Donaueschinger Psalter 309 waren drei Hände beteiligt, unter denen sich die dritte von den anderen beiden nicht unwesentlich abhebt. Ebenso lassen sich in dem Psalter der Mechtild von Anhalt [13] drei verschiedene Hände unterscheiden. Wenn also für die weniger zahlreichen Miniaturen dieser Handschriften mehrere Maler herangezogen wurden, um eine schnelle Fertigstellung zu erreichen, dann mag es auch berechtigt sein, für das weit umfangreichere Vorhaben [14] im Braunschweiger Dom mehrere nebeneinander arbeitende Künstler vorauszusetzen. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit kann sich auf A. Haseloff berufen, der Unterschiede in den Glasfenstern der Marburger Elisabethkirche feststellt und diese ebenfalls mit der Beteiligung mehrerer Künstlerpersönlichkeiten erklärt: "Bemerkt sei, daß es uns als ein nutzloses Bemühen scheint, die einzelnen Künstlerindividualitäten aufgrund der Stilunterschiede in eine zeitliche Abfolge bringen zu wollen, solange wir zur Feststellung der Persönlichkeiten und ihrer Entwicklung nicht die geringste Handhabe besitzen. Überdies wissen wir aus der Buchmalerei, daß die verschiedenen Schattierungen dieses Stils gleichzeitig nebeneinander bestanden. Es ist zum Beispiel nichts Ungewöhnliches, daß ein Psalter aus der Hand eines Malers in die eines anderen geht, ehe seine Ausstattung beendet ist. Gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstehen neben den reinsten Nachschöpfungen byzantinischer Kunst plump-derbe Nachahmungen auf der einen Seite und manieristisch-verwilderte auf der anderen." [15]

IX. Die beiden Künstlerinschriften 'Johannes Wale'

Abgesehen von den beiden Künstlerinschriften 'Johannes Wale' fand sich im südlichen Querschiffsarm ein zweiter Name.

C. Schiller berichtet: "Über der Apsis des südlichen Kreuzflügels fand sich sogar das Monogramm eines Künstlers in die nasse, erst später übermalte Kalkfläche eingekratzt. Leider kann nur der Vorname Henricus entziffert werden ..." [1]. Diese Inschrift scheint den Eingriffen von A. Quensen zum Opfer gefallen zu sein. Während der letzten Restaurierung konnte sie nicht mehr aufgefunden werden. Da sich die Inschrift einer Prüfung ihres Alters und Aussehens entzieht, bleibt sie hier unberücksichtigt.

Die Künstlersignatur am ersten (von Westen gesehen) Zwischenpfeiler der nördlichen Arkadenreihe wurde zuletzt kritisch von W. Berges und H.J. Rieckenberg [2] untersucht. Von ihnen wird folgende Lesung vorgeschlagen:

"Norint hoc omnes/quod Gallicus ista/Johannes
pinxit· eum/calvum Deus ut det vivere/salvum.
.....Johan Wale/.....
seitlich: Que scio formare si scirem vivificare/
corpora deberent merito cum diis habitare."

W. Berges und H.J. Rieckenberg haben den Maler Johannes Gallicus mit dem in Braunschweig und Hildesheim nachweisbaren 'Johannes Gallicus imperatoris Ottonis quarti cancellarius' in Verbindung gebracht. Dieser starb am 22. November des Jahres 1211. So verlockend es auch sein mag, diesen Johannes Gallicus mit dem Maler gleichzusetzen, so kann man doch den Ausführungen der beiden Historiker wegen des stilistischen Befundes nicht folgen. Aus diesen Gründen hatte P. Clemen [3] schon vor Jahrzehnten Zusammenhänge zwischen den beiden Personen gleichen Namens abgelehnt.

Die in die Ostkappe des Vierungsgewölbes eingeritzte Inschrift "Joh Wale" war den beiden Verfassern nicht bekannt. In der Rezension der Arbeit von W. Berges und H.J. Rieckenberg wird sie von R. Drögereit behandelt, ihre Echtheit aber anhand paläographischer Argumente in Zweifel gezogen: "Zum andern aber kann die Inschrift nur mit Mißtrauen betrachtet werden.

Diese unbeholfene, schlechte Schrift hat nichts mit den Schriftbändern, fast nichts mit der Pfeilerinschrift gemein. Das J von Johannes entspricht einem T, das L einem V, das daneben geratene, wohl unzial sein sollende E hat einen vollen Abschlußstrich. Ganz unmöglich ist das W. Mittelalterlich wären zwei ineinandergeschobene V geschrieben worden, was sich als Putzritzung vortrefflich hätte ausführen lassen. Statt dessen sehen wir einen unten eingedrückten, oben abgeflachten Kreis mit einem von unten ausgehenden senkrechten Strich als W. Wann der Buchstabe gesetzt wurde, sei dahingestellt; ins 12. oder 13. Jahrhundert gehört er nicht." [4)]
Die Worte R. Drögereits scheinen den Verdacht einzuschließen, daß es sich um eine Fälschung des 19. Jahrhunderts handelt. Diese Fälschung würde die Kenntnis der Inschrift am Pfeiler voraussetzen, die unter A. Essenwein (1879) aufgefunden wurde. Vor R. Curdt und O. Schulz (1937-41) wurde das Vierungsgewölbe nur von H. Brandes (1845-1863) berührt. A. Essenwein restaurierte nur die Bilder an den Langhauspfeilern, A. Quensen nur die Wände unterhalb der Fenster. Aufgrund der Restaurierungsgeschichte muß also den Zweifeln R. Drögereits widersprochen werden. Außerdem passen die Worte "Que scio formare si scirem vivificare corpora deberent merito cum diis habitare" zu dem Anbringungsort der zweiten Inschrift. Sie findet dort Platz, wo die Apostel des Pfingstbildes innerhalb des Himmlischen Jerusalem thronen. Das Wort "habitare" kehrt in dem Zitat des Propheten Zacharias wieder, der unter den thronenden Aposteln steht. Darin werden die "habitatores Jerusalem" genannt (s.u.).

W. Berges und H.J. Rieckenberg erwähnen noch einen zweiten Johannes Gallicus, der als Mönch im Kloster Marienrode bei Hildesheim lebte. Er ist in Urkunden zwischen 1257 und 1259 faßbar. Aus chronologischen Gründen kommt er für die beiden Verfasser als der gesuchte Braunschweiger Maler nicht in Betracht. Die Daten 1257 und 1259 widersprechen nicht der in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagenen Datierung, doch gibt es keinen Anhalt, diesen Mönch mit dem Maler zu identifizieren.

Die Studie von W. Berges und H.J. Rieckenberg hat gezeigt,

daß der seit 1145 in Hildesheim nachweisbare Nachname 'Gallicus' in Niedersachsen weit verbreitet war. Vorfahren scheinen in Köln ansässig gewesen zu sein. Johannes Gallicus kann also als ein einheimischer niedersächsischer Künstler betrachtet werden. F. de Mély [5] und L. Réau [6] übersetzen den Namen 'Johannes Gallicus' mit "Jean-le-Français" und zählen den Namensträger unter die französischen Künstler. Wenn auch der Nachname 'Gallicus' bzw. 'Wale' auf eine französische oder 'welsche' Abstammung der Familie zurückzuführen sein wird, so bedeutet das nicht, daß jener Johannes Gallicus, der den Braunschweiger Dom ausmalte, jemals das Land seiner Vorfahren gesehen hat und dort mit französischer Kunst in Berührung gekommen ist. Das westliche Element, das sich in den Braunschweiger Gemälden bemerkbar macht, kann nicht mit der Tätigkeit einer einzigen Künstlerpersönlichkeit erklärt werden. Es hatte schon vorher in einem breiten Strom auf Niedersachsen gewirkt. Sein Einfluß ist schon in älteren und anderen zeitgenössischen Denkmälern dieses Gebietes deutlich erkennbar.

In der Inschrift nennt sich Johannes Gallicus "calvus". Mit W. Berges und H.J. Rieckenberg ist anzunehmen, daß dieses Adjektiv einen Kahlköpfigen, vielleicht also betagten Mann bezeichnet [7]. Vielleicht darf man Johannes Gallicus als den Meister der Werkstatt ansehen, unter dessen Leitung mehrere, jüngere Kräfte arbeiteten, so daß er sich berechtigt glaubte, sich in der "selbstbewußten" Inschrift zu verewigen.

X. Das theologische Programm

Eine Erörterung des theologischen Programms setzt die Beantwortung der Frage voraus, ob auch das Langhaus und der nördliche Querschiffsarm mit Gemälden versehen war. Sowohl C. Schiller als auch H. Brandes gehen auf diese Frage ein:

"Im ganzen nördlichen Kreuzflügel sind, außer einzelnen Köpfen in der Apsis, die einer noch nicht völlig vom Kalkbewurfe befreiten Darstellung des thronenden Christus angehören, keine Malereien erhalten. Die Manier gerade dieser Fragmente aber läßt auf eine spätere Zeit schließen; wie denn auch der, in diesem Kreuzflügel noch teilweise erhaltene, bereits vollständig vorgerichtete feine Malgrund auf eine nicht völlig zustande gekommene, frühere Renovation hindeutet." [1]

"Der gegenüberliegende nördliche Flügel war bestimmt, die christlichen Lebenstugenden bildlich zur Anschauung zu bringen, um den Eingang zum Gerichte vorzubereiten. Die Gemälde sind aber im Verlauf der Jahrhunderte durch mehrmalige Feuersbrünste im anstoßenden Schloß Dankwarderode entweder zerstört, oder auch gar nicht fertig geworden." [2]

Auch J. Gerhardt glaubt, "daß an den Gewölben des nördlichen Querschiffes das jüngste Gericht dargestellt war." [3] Aus den Bildern an den Pfeilern kann nicht - wie H. Brandes vermutet - auch auf eine Bemalung der Langhauswände geschlossen werden. Weder C. Schiller noch H. Brandes haben dort - soweit ihren Berichten entnommen werden kann - Überreste vorgefunden.

Anzunehmen ist aber, daß die Apsis des südlichen Querhausarmes [4] und die schmalen Mauerflächen unterhalb der beiden Szenen KO II,1 und KO II,2 mit Gemälden bedeckt waren. Spuren von ganzfigurigen Gestalten unter dem Hl. Kreuz-Zyklus an der Südwand sind belegt. Es ist aber daran zu zweifeln, daß sie Apostel darstellten, deren Spruchbänder - wie von A. Quensen ergänzt - noch einmal das Credo wiedergegeben haben. Vielleicht bildeten diese Gestalten eine weitere Gruppe von Propheten.

J. Gerhardt räumt zwar ein, "daß die großen, sich gegenüberliegenden Mauerflächen des Domes zu einer typologischen Darstellungsweise herausforderten", doch kommt er zu dem Schluß: "Wenn wir nun trotz all dieser Voraussetzungen den auf genauen programmatischen Berechnungen aufgebauten typologischen Bilderkreis vermissen, so stützt schon allein diese Tatsache die Vermutung, daß sich die Ausmalung auf mehrere Jahrzehnte erstreckt haben muß." [5] Dem Verfasser der vorliegenden Arbeit ist kein Text bekannt geworden, der als geschlossenes Ganzes einen Schlüssel zur Deutung der gesamten Ausmalung bilden könnte. Er glaubt aber, anhand verschiedener Stellen bei den Kirchenvätern Zusammenhänge zwischen einigen Bildern nachweisen zu können.

Die im Mittelalter weit verbreitete Gleichsetzung der Begriffe 'radix Jesse' - 'virga Jesse' - 'virga crux' - 'arbor vitae' - 'lignum vitae' - 'lignum crucis' ist von A. Watson [6] allgemein und von J. Sommer [7] unter Berücksichtigung der Hildesheimer Wurzel Jesse ausführlich behandelt worden. Auch in Braunschweig scheinen die Gedanken 'radix Jesse' und 'lignum crucis' miteinander verbunden worden zu sein. Diese Deutung behält auch dann ihre Gültigkeit, wenn man die Braunschweiger Wurzel Jesse unter dem Aspekt der Verherrlichung Mariens als ihr Hauptthema betrachtet. Das Wortspiel virgo und virga ist belegt. Edmund von Canterbury (um 1240) bezeichnet Maria als lignum vitae:

"Ave virgo lignum vitae
Quae dedisti fructum vitae
Saluti fidelium" [8]

Unter dem Begriff 'Hl. Kreuz' können auch der Sündenfall und die alttestamentlichen Szenen AT,2, AT,4, AT,6 und AT,7 zusammengefaßt werden. Honorius Augustodunensis setzt die Begebenheiten dieser Szenen in Beziehung zum Kreuzesholz:

Sündenfall: "In origine mundi Adam de munda humo plasmatus, sub ligno vitae in paradyso soporatur, et mulier de latere eius aedificatur; ita Christus de munda virgine natus, in ligno crucis morte soporatur, de cuius latere et sanguine et aqua fluente Ecclesia formatur, sanguine redimitur, qua abluitur." [9]

AT,2: "Abel ligno occiditur, et Christus ligno crucifis affigitur."

AT,4: "Rubus hic quem ignis inflammavit est sancta crux circa quam flámma irae, invidiae, saevitiae judaeorum exarsit. Per rubi spinas accepimus eorum linguas acutas. In flamma ergo rubi Dominus Moysi apparuit, dum Christus in igne passionis coram Synagoga in cruce pependit. Tunc etiam ad liberandum populum de Aegypto descendit, quia ad infernum propter populum inde eripiendum descendit."

AT,6: "Abraham sub arbore stabat cum Domina in tribus angelis ministrabat, quos velut unum adorabat."

At,7: "Aries quoque inter vepres cornibus haesit, quando idem Abraham filium suum Deo obtulit; scilicet Christus inter judaeos cornibus crucis irretitur, dum pro nobis hostia Patris occiditur." [10]

Die Erhöhung der ehernen Schlange (AT,5) wird von Honorius in dieser Reihe der Praefigurationen nicht erwähnt. Daß aber diese Szene als alttestamentliches Vorbild des am Kreuze erhöhten Christus aufzufassen ist, beweisen zahlreiche Denkmäler, in denen die Erhöhung der ehernen Schlange einer Kreuzigung gegenübergestellt ist. [11]

Die sechs Szenen des Vierungsgewölbes wurden bisher als Darstellungen der drei Hauptfeste des Kirchenjahres bezeichnet: Weihnachten - Ostern - Pfingsten. [12] Vielleicht darf man sie unter einem anderen Gesichtspunkt betrachten: Das Wirken des Heiligen Geistes.

V,1: Der Engel kündigt die Geburt Christi mit folgenden Worten an: "Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi (Luk.1,35)".

V,2: Simeon, vom Heiligen Geist erfüllt, eilt in den Tempel: "Et ecce homo erat in Jerusalem, cui nomen Simeon, et homo iste iustus, et timoratus, exspectans consolationem Israel, et Spiritus Sanctus erat in eo. Et responsum acceperat a Spiritu Sancto, non visurum se mortem, nisi prius videret Christum Dominum (Luk.2,26-27)."

Für die folgenden Szenen kann Bernhard von Clairvaux ange-

führt werden, der das Wirken der sieben Gaben des Hl. Geistes nach dem Tode Christi schildert:

V,3: "Sic et in apparitionibus septem quae post resurrectionem factae leguntur, septem illa dona Spiritus Sancti possumus invenire. In prima spiritum timoris accipe, quando mulieribus sanctis venientibus descendit angelus de caelo, et terraemotus factus est, ita ut ipsas timore perterritas oportuerit ab angelo consolari (Matth. 28,2-10)."

V,4-5: "In spiritu Scientiae duobus pergentibus in Emmaus Scripturas exposuit, incipiens a Moyse et prophetis." [13]

Die Szene V,6 mit dem Pfingstfest bedarf in diesem Zusammenhang kaum einer Erklärung: "Et repleti sunt omnes Spiritu Sancto, et coeperunt loqui variis linguis, prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis (Apostelgeschichte 2,4)."

Die Pfingstdarstellung (Ostkappe des Vierungsgewölbes) scheint nicht ohne Grund in die unmittelbare Nähe der Wurzel Jesse (Chorgewölbe) gerückt zu sein. Caecilius Cyprianus vergleicht in seinem Gedicht 'lignum vitae' das Hl. Kreuz mit einem Baum, dessen Zweige den Erdball überschatten. Am fünfzigsten Tage (Pentecostes) greift von der obersten Spitze der Saft des göttlichen Nektars, das Wehen des himmlichen Geistes, in die Zweige:

"Expletis etiam mox quinquaginta diebus,
Vertice de summo divini nectaris haustum
Detulit in ramos, caelestis spiritus aurae:
Dulci rore graves manabant undique frondes." [14]

Die Texte in den Spruchbändern der Propheten beziehen sich auf das Himmlische Jerusalem. Nur in dem Zitat des Propheten Zacharias können Zusammenhänge mit dem darüber dargestellten Pfingstfest gesehen werden. Das Zitat lautet: "Et effundam super habitatores Jerusalem spiritum gratiae et precum." Es fällt auf, daß dieser Text von der Vulgata abweicht, die statt "super habitatores Jerusalem" die Worte "super domum David" gibt. Möglicherweise wurde dieser Text eigens unter Berücksichtigung des darüber gemalten Himmlischen Jerusalem abgeändert. Unter dem Propheten Zacharias fanden sich die

Buchstaben Z P in den Putz eingeritzt; unter den anderen Propheten wurden entsprechende Zeichen nicht festgestellt. Daraus darf vielleicht geschlossen werden, daß die übrigen Prophetengestalten nicht auf eine bestimmte Zwickelfläche festgelegt waren, und daß nur der Platz, der dem Propheten Zacharias aus eben erwähnten Gründen vorbehalten war, vor der Ausmalung markiert wurde.

In einigen Handschriften des Speculum virginum wird die Darstellung der Wurzel Jesse von einer Architektur begleitet, die sich links über drei Säulen, rechts über vier Säulen erhebt. Eine Beischrift lautet: "Sapientia edificavit sibi domum-excidit columnas septem (Prov. 9,1)" [15] Auf zwei anderen Blättern sind ein Lasterbaum und ein Tugendbaum gegenübergestellt. Nach E. Greenhill [16] sind sie der Wurzel Jesse entlehnt. Die Früchte heißen fructus carnis und fructus spiritus. Der Lasterbaum wächst in Babylon, der Tugendbaum in Jerusalem. E. Greenhill verweist auf eine Stelle bei Hugo von St.Victor: "Amatores Dei cives Jerusalem, amatores mundi cives Babylonis." [17] Bezüglich des Wurzel Jesse-Bildes bemerkt E. Greenhill, "daß die Wurzel Jesse am Tempel (domus sapientae) dort angebracht ist, wo man sonst den Eingang vermuten würde." Weiterhin stellt sie fest, "daß von einem ostium tatsächlich die Rede ist, und zwar in der marianischen Abhandlung. Gelegentlich der Besprechung der ewigen Weisheit und der ewigen Auserwählung, werden, außer Prov. 8,22-24, andere Stellen aus den Weisheitsbüchern herangezogen (Prov. 8,32; 34-35), wobei das Prov. 8,34 erwähnte ostium von besonderer Bedeutung zu sein scheint und in Beziehung zu Joh. 10,9 (ego sum ostium) gesetzt wird. Durch dieses von Maria zum ersten Mal geöffnete Tor gehen die oviculae Christi in das göttliche Gebäude (celeste edificium) ein. Jenes edificium ist, wie der Text weiter berichtet, die Kirche." [18]

Vielleicht darf man das Himmlische Jerusalem im Vierungsgewölbe zusammen mit den sechs Darstellungen als eine Einheit betrachten, der die Vorstellung des templum sapientiae - die Siebenzahl findet keine Anwendung - zugrunde lag: Die Sendung des Hl. Geistes wird durch die Menschwerdung Christi eingeleitet. Wie anfangs festgestellt wurde, decken sich in diesem

Zusammenhang die Begriffe virgo Maria und lignum vitae. Dem Gedanken ostium im Speculum virginum kommt ein anderer sehr nahe: Honorius nennt das Hl. Kreuz 'clavis caeli'. [19] Die Medaillons mit den Tugenden, Bischöfen und Propheten auf den Gurten der Vierungsbögen wären als Bewohner dieses himmlischen Gebäudes zu betrachten.

Die Gemälde auf der Schildfläche des westlichen Vierungsbogens können mit Bild V,3 (Drei Frauen am Grabe) verbunden werden. Der Phönix und der Pelikan sind Symbole des Kreuzestodes Christi, ebenso auch die Gestalt mit dem Lamm, die als Abel iustus zu deuten ist. In der Deesis auf der gegenüberliegenden Schildfläche erscheint Christus als Sieger über den Tod und als Richter.

Die Gemälde im südlichen Querhausarm lassen mehrfach Beziehungen untereinander erkennen. Zu den Darstellungen im Gewölbe leiten die Texte in den Medaillons auf dem Gurt des südlichen Vierungsbogens über. In der Ostkappe thront neben Christus Maria als apokalyptische Frau. Schon L. Burger hat darauf hingewiesen, daß diese Braunschweiger Darstellung auf die Predigt Bernhards von Clairvaux zum Fest der Himmelfahrt Mariens bezogen werden muß. Darin wird Maria als die apokalyptische Sonnenbraut gefeiert: "In dir wohnt er und du in ihm; du bekleidest ihn und du wirst von ihm bekleidet. Du bekleidest ihn mit deinem Fleische und er bekleidet dich mit dem Glanze seiner Majestät. Du bekleidest die Sonne mit einer Wolke und du wirst von der Sonne bekleidet." [20] Bezüglich des Hl. Kreuz-Zyklus erscheint es bemerkenswert, daß Frater Alexander Minorita den Drachen, der die apokalyptische Frau bedroht, als Chosroes deutet und den von der Frau geborenen Knaben als Heraklius [21].

Die Bezüge, die zwischen den Klugen und Törichten Jungfrauen einerseits und den in der Ostkappe thronenden Christus und Maria andererseits bestehen, sind - wie L. Burger [22] gezeigt hat - ebenfalls mit einer Stelle bei Bernhard belegbar: "Processit igitur gloriosa virgo, cuius lampas ardentissima ipsis quoque angelis lucis miraculo fuit, ut dicerent: Quae est ista, quae progreditur sicut aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol? Clarius enim caeteris rutilabat,

quam repleverat oleo gratiae prae particibus suis Christus Jesus, Filius eius, Dominus noster." [23]

Im Speculum Virginum ist den Jungfrauen des (ersten) Wurzel Jesse-Bildes der Text "in odore (sic) unguentorum tuorum currimus" beigefügt [24]. Das Spruchband Salomons unter der thronenden Madonna lautet: "Trahe me post te, curremus in odorem unguentorum tuorum." Zusammenhänge zwischen dem Hl. Kreuz-Zyklus und den drei Szenen "Höllenfahrt", "Auferstehung" und "Himmelfahrt" an der Ostwand scheinen faßbar zu sein. H. Schrade stellt fest: "Bei der österlichen Handlung werden Grablegung und Auferstehung symbolisch durch Bestattung und Erhebung des Kreuzes vollzogen. Das Kreuz kann also hier Sinnbild des Auferstandenen und Gekreuzigten sein. Nach den Karfreitagsimproperien, die den Tod des Erlösers vor Augen stellten, wird die Antiphon angestimmt: "Dein Kreuz, o Herr, beten wir an, und deine Auferstehung preisen und verherrlichen wir. Siehe durch das Kreuz kam Freude über die ganze Welt." Der Antiphon folgen die Hymnen des Venantius Fortunatus: Crux fidelis und Vexilla Regis. Bei allem Gedenken des Todes und des Leides sind sie ganz erfüllt von der Theologia Gloriae, von Triumph und königlichem Sieg und der Macht des durchs Kreuz gewonnenen Lebens. Bernhard von Clairvaux sagt: "Im Kreuze finden wir die Herrlichkeit." Sinnenfällig zu machen, daß das Kreuz die "Erhöhung" verbürge, hängte man in den Kirchen die sogenannten Triumphkreuze über den Häuptern der Gläubigen auf." [25]

So würden also nicht nur gedankliche Zusammenhänge zwischen dem Hl. Kreuz-Zyklus und den drei Bildern SO,1-3 bestehen, sondern darüberhinaus auch zu dem in der Ostkappe thronenden Christus. Eine Bekräftigung erfährt diese Vermutung durch E. Greenhill, die Bezüge zwischen den Worten "Trahe me post te" und "Omnia trahem ad me" (Joh.12,32) nachgewiesen hat [26]. Auf dieses Johannes-Zitat wird auch in der Kreuzlegende angespielt. Bei der Erprobung des Wahren Kreuzes spricht der Teufel aus dem Munde eines Besessenen: "Iesu Nazarene, nonne omnes traxisti ad te et lignum tuum manifestasti adversus me." [27] Honorius nennt das Hl. Kreuz nicht nur 'clavis coeli', er vergleicht es auch mit einer Lampe: "Haec sancta crux est nobis

lampas lucis aeternae in huius vitae caligine." [28] Damit scheinen sich auch Beziehungen zu den Klugen Jungfrauen herstellen zu lassen, deren Lampen ihnen in der Dunkelheit den Weg zu dem Bräutigam (Christus) erhellen.

Vielleicht darf man auch die Martyriumsdarstellungen an der Westwand und die vierundzwanzig apokalyptischen Ältesten in der Westkappe miteinander in Verbindung bringen. Frater Alexander Minorita deutet die Harfen der Ältesten - in Braunschweig sind sie nicht dargestellt - [29] wie folgt: "In cithara est lignum et chordae diverso modo tensae. Lignum hoc significat lignum dominicae crucis et passionis. Porro chordae sunt devota sanctorum corda, quae accipiunt crucem suam, imitantes et recolentes passionem Domini et mortificant se cum vitiis et concupiscentiis secumdum glosas." [30]

Im Vierungsgewölbe ist das Himmlische Jerusalem dargestellt. Diese apokalyptische Vision setzt sich - wie auch die Propheten-Zitate zeigen - im Gewölbe des südlichen Querhausarmes fort. Christus und Maria thronen in der Ostkappe als 'sponsus' und 'sponsa', bzw. als 'agnus' und 'uxor agni'. Johannes sieht das Himmlische Jerusalem vom Himmel herabfahren, "bereitet als eine geschmückte Braut ihrem Manne (Apol.21,2)".

Das Evangelium zum Feste des Hl. Sephanus, mit dem die Reihe der Märtyrer an der Westwand beginnt, enthält die Verse von Matth. 23,37: "Jerusalem, Jerusalem, die du tötest die Propheten und steinigst, die zu dir gewandt sind." Es scheint, als würde in den unteren Zonen auf das irdische Jerusalem angespielt, dem im Gewölbe das Himmlische Jerusalem gegenübergestellt ist [31]. Im Zusammenhang mit dem zweiten Teil des Hl. Kreuz-Zyklus ist daran zu erinnern, daß über allen Kreuzzugsunternehmen der Leitgedanke stand, "im Kampf um das irdische Jerusalem ein Anrecht auf einen Platz im Himmlischen Jerusalem zu erwerben." [32] Die Märtyrer und Kreuzfahrer, hier vertreten durch Heraklius, werden nach ihrem Kampf gegen die heidnischen Widersacher mit einer Wohnstatt im Himmlischen Jerusalem belohnt.

Wie anfangs zu zeigen versucht wurde, stattete Heinrich der

Löwe die Stiftskirche St. Blasii als Salomonischen Tempel aus. Dieser Bestimmung fügt sich die später erfolgte Ausmalung ein. Sicardus Cremonensis betrachtet den Salomonischen Tempel als Praefiguration des Himmlischen Jerusalem: "Tabernaculum vertitur in templum, quia de militia curritur ad triumphum. Templum enim quod Salomon aedificavit, et populus in patria et pace possedit, gloriae templum significat quod a vero Salomone pacifico de vivis lapidibus constructum est in caelesti Hierusalem, id est in visione pacis, ubi Ecclesia perenni pace resultat." [33] P. Bloch konnte nachweisen, daß die Siebenarmigen Leuchter bisweilen mit der Wurzel Jesse verglichen oder geradezu Wurzel Jesse selbst genannt wurden. Die sieben Flammen waren Sinnbilder der sieben Gaben des Hl. Geistes, die auch von der Wurzel Jesse ausgehen [34].

Die drei Zyklen der Patrone Johannes, Blasius und Thomas Becket lassen sich diesem Programm nicht unmittelbar einordnen. Es sei aber auf Frater Alexander Minorita aufmerksam gemacht. In der Apokalypse werden ausdrücklich die Seelen der Enthaupteten erwähnt. Alexander zählt ihre Namen nicht einzeln auf, hebt aber Thomas Becket von Canterbury in der Gruppe hervor: "Et beatus Thomas Cantuariensis archiepiscopus digne debet inter animas hic decollatorum recoli, qui .... propter verbum Dei et testimonium Jesu, et capite summotenus absciso sibi, martyrii gladio meruit coronare." [35]

Die Akzente des theologischen Programms scheinen auf den Themen 'Maria' und 'lignum crucis' zu liegen. Beide erschließen den im irdischen Jerusalem verharrenden Menschen den Weg ins Himmlische Jerusalem. Sowohl die Marienverehrung als auch die Kreuzverehrung haben im Braunschweiger Dom eine alte Tradition. Schon der im Jahre 1030 geweihte Hochaltar des Vorgängerbaues war dem Hl. Kreuz und der Muttergottes bevorzugt geweiht: "Der Hochaltar ist geweiht vom seligen Bischof Godehard von Hildesheim, zu Ehren unseres Herrn Jesu Christi und des heiligen Kreuzes und der heiligen Jungfrau Maria und des heiligen Johannes des Täufers und der Apostel Petrus und Paulus und der heiligen Märtyrer Pasius, Pantale[illegible] Cosmas, Damian, Tiburtius, Valerian, Cyriacus und der heiligen Bekenner Silvester, Martin, Epiphanius und der heiligen Jungfrauen

Cecilia, Benedicta, Leuthrudis und vieler anderer Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen." 36)

Anmerkungen

Einleitung

1) H. Beseler, Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 23, 1960, S. 104
2) A. Verbeek, Schwarzrheindorf - Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde, Düsseldorf, 1953, S. 36 ff.
3) W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig, 1853, S. 321 ff. und N. Rodenkirchen, Die Wiederherstellung des Marienchors in St. Patrokli zu Soest, in: Westfalen, 20. Jg., 1935, S. 325 ff.
4) W. Glaise, Die Restaurierung der romanischen Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler, und H. Beseler, Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 23, 1960, S. 43 ff. bzw. S. 98 ff.
5) C. Schiller, Die mittelalterliche Architektur Braunschweigs und seiner nächsten Umgebung, Braunschweig, 1852, S. 26 ff.
6) E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, 1. Bd. Leipzig, 1855, S. 7 f.
7) H.G. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen (1. Teil, Geschichte der deutschen Malerei bis 1450), Berlin, 1855, S. 54 ff.
8) C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. 5 (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 3), Düsseldorf, 1856, S. 670 ff.
9) G.F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. 1, Stuttgart 1862, S. 30
10) J. Gailhabaud, L'architecture du V^{e} su XVII^{e} siècle et les arts qui en dépendent, Bd. 2, Paris 1858, Taf. 39 u. 40; dort die Braunschweiger Malereien als einziges deutsches Denkmal dieser

Gattung aufgenommen.

11) H. Brandes, Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden, Braunschweig, 1863

12) A. Essenwein, Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig, Nürnberg, 1881

13) G. Behrens'sche Kunstanstalt, Aus dem Dome St. Blasii zu Braunschweig, Braunschweig, o.J. (1889)

14) A. Woltmann, Geschichte der Malerei, Bd. 1, Leipzig, 1879, S. 299 f.

15) H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3), Berlin, 1890, S. 154

16) H. Knackfuß, Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 1: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche (von M.G. Zimmermann), 2. unveränderte Auflage (erste Auflage 1896), Bielefeld und Leipzig, 1900, S. 482

17) P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1906, S. 806 f.

18) J. Gerhardt, Die spätromanischen Wandmalereien im Dome zu Braunschweig, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 11, 1934, S. 1 ff.

19) P.J. Meier und K. Steinacker, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig, Wolfenbüttel, 1906 (1926 2. Auflage mit Abb.)

20) T.F. Dibdin, A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London, 1821, Bd. 3, S. 158 ff.

21) W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII) Trier 1891

22) A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 9), Straßburg, 1897, S. 336: "...die Malereien des Braunschweiger Doms..., die teilweise eine gewisse Verwandtschaft mit unserer Stilrichtung erkennen lassen."

23) H. Swoboda, Miniaturen aus dem Psalterium der Hl. Elisabeth, Wien, 1898
24) O. Doering und G. Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg, o.J. (1905). Die mittelalterliche Kunst bearbeitet von A. Haseloff (S. 87 ff.).
25) A. Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin, 1910
26) K. Löffler, Der Landgrafenpsalter, Leipzig, 1925
27) A. Stange, Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. Bd. 6, 1929, S. 302 ff.
28) H. Hahnloser, Das Musterbuch von Wolfenbüttel, Wien, 1929
29) G. Swarzenski, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 7/8, 1932, S. 241 ff.
30) F. Jansen, Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen, Hildesheim und Leipzig, 1933
31) H. Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin, 1936 (vgl. auch die Rezension von C. Nordenfalk in: Acta Archäologica, Bd. 8, Fasc. 3, 1937, S. 251 ff.)
32) R. Kroos, Drei niedersächsische Bildhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philolog.-hist. Klasse, dritte Folge, Nr. 56), Göttingen, 1964
33) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 14 und 115
34) Haseloff, Malerschule, S. 329; später hat A. Haseloff das Gebiet des thüringisch-sächsischen Stils wie folgt umrissen: "Die Fülle der Denkmäler des thüringisch-sächsischen Stils ... ist in dem Gebiet entstanden, das im Süden vom Thüringer Wald, im Osten von der Elbe begrenzt wird und das sich nach Westen bis nach Westfalen hinein erstreckt." (vgl. Haseloff, Glasmalereien Breitenfelde, S. 5)
35) Doering/Voß, Meisterwerke, S. 102

36) Goldschmidt, Evangeliar, S. 20

37) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 311 f. Für die Glasfenster von St. Patrokli in Soest (um 1160-1166) hat U.D. Korn eine Entstehung in Helmarshausen oder unter Helmarshausener Einfluß nachgewiesen. (Vgl. U.D. Korn, Die romanische Farbverglasung von St. Patrokli in Soest (17. Sonderheft der Zeitschrift 'Westfalen'), Münster, 1967, S. 73 f.

I. Die Stiftskirche St. Blasii als Novum Templum

1) Vermerk zum Jahre 1194, Annales Stederburgenses, M.G., SS. XVI, S. 230

2) Vermerk zum Jahre 1173, Arnoldi Chronica Slavorum, M.G., SS. XXI, S. 125

3) Über die Gründung von St. Blasii durch die Brunonen und deren Stiftungen vgl. Neumann, Reliquienschatz, S. 9 ff. u. 27, und Döll, Kollegiatstifte, S. 17 ff.

4) Über die Stiftungen der Nachfahren vgl. Neumann, Reliquienschatz, S. 28 ff.; über die Hinzufügung des äußeren südlichen Seitenschiffes unter Herzog Otto dem Milden und des äußeren nördlichen Seitenschiffes unter Herzog Wilhelm dem Siegreichen vgl. Schiller, Architektur, S. 18 ff.

5) Arnoldi Chronica Slavorum, M.G., SS. XXI, S. 201

6) Arnold in einem Lobgedicht auf Heinrich den Löwen, Arnoldi Chronica Slavorum, M.G., SS. XXI, S. 202

7) Bloch, Siebenarmige Leuchter, S. 146

8) Bloch, Siebenarmige Leuchter, S. 93 ff., behandelt ausführlich die Deutung christlicher Kirchen als neuer Salomonischer Tempel unter Berücksichtigung ihrer speziellen Ausstattung sowie die Zusammenhänge mit dem Herrscherkult und der Herrschervorstellung der nicht selten königlichen oder kaiserlichen Gründer. Dieser Arbeit verdankt der Verfasser die Anregung, unter diesem Gesichtspunkt auch die Ausstattung des Stiftes St. Blasii zu betrachten. Den Braunschweiger Leuchter scheint P. Bloch mit den übrigen erhaltenen oder überlieferten Ausstattungsstücken nicht in Verbindung gebracht zu haben, auch erwähnt er nicht

Arnolds laudatio auf Heinrich den Löwen als Nachfolger Salomons. Zum Thema 'Salomonischer Tempel als Prototyp des christlichen Kultbaues' vgl. auch O.v. Simson, Die gotische Kathedrale, Darmstadt, 1968, S. 60

9) 2 Chronik 4,1; vgl. auch 2 Chronik 1,5. Schon Bethmann, der Dom Heinrichs des Löwen, S. 549 u. 555 nennt den Marienaltar "Salomonischen Tisch" und vergleicht ihn mit dem ebenfalls 'ehernen' Crodo-Altar des Goslarer Domes. Auch Neumann, Reliquienschatz, S. 15, betrachtet ihn als "Abbild des goldenen Altares des Tempels".

10) 3 Könige 7, 21. In dieser Deutung schon bei Neumann, Reliquienschatz, S. 15. Die beiden Säulen wurden im Jahre 1801 an den Grafen Veltheim auf Schloß Harbke bei Helmstedt verkauft (vgl. Bethmann, Der Dom Heinrichs des Löwen, S. 548).

11) Bethmann, Der Dom Heinrichs des Löwen, S. 548. Vgl. auch Neumann, Reliquienschatz, S. 32. Der größte Teil der aus dem Heiligen Lande mitgeführten Reliquien wurde von Heinrich dem Löwen selbst, nicht erst 1218 von Kaiser Otto IV, dem Stift geschenkt, vgl. E. Joranson, The Palestine pilgrimage of Henry the Lion, in: Medieval and historical essays in honor of J.W. Thompson, Chicago, 1938, S. 215 Anm. 238

12) Dieser Vergleich muß hypothetisch bleiben, zumal eine Beschreibung des Hauptaltares nicht überliefert ist. Zu einer ähnlichen Vermutung kommt Bloch, Siebenarmige Leuchter, S. 113 f., der dem Essener Leuchter den 1794 zerstörten Marsus-Schrein als Abbild der Bundeslade an die Seite stellen möchte.

13) Bloch, Siebenarmige Leuchter, S. 95 und 101. Alkuin nennt Aachen ein "Hierusalem optatae patriae, ubi templum sapientissimi Salomonis arte deo construitur..." Das Weihegedicht im Evangeliar Heinrichs des Löwen (fol. 4 verso) rühmt den Welfen als Sproß der "stirps regalis" und als "nepos Karoli" (vgl. Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S. 64). In den Jahren von 1150 - 1170 ließ Heinrich der Löwe die Stiftskirche in Königslutter, Grablege seines Großvaters Kaiser Lothar von Supplinburg und seines Vaters Herzog Heinrich des Stolzen, vollenden.

Auch diese Unternehmung darf man als einen bewußten Hinweis auf die Abstammung und den Herrschaftsanspruch Heinrichs werten (vgl. W. Paatz im Nachwort zu der Abhandlung über Königslutter von E. Kluckhohn, in: Marburger Jahrbuch, Bd. 16, 1955, S. 111). In der Weiheurkunde, die jüngst im Marienaltar wiederentdeckt wurde, beruft sich Heinrich auf seinen Großvater und auf die königliche Abstammung seiner Gattin Mathilde, auf König Heinrich II. Plantagenet von England (vgl. H.-H. Möller, Zur Geschichte des Marienaltars im Braunschweiger Dom - Ein Reliquienfund, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 25. Jg., Heft 2, S.107 ff.)

14) Winter, Burg Dankwarderode, S. 40 ff. Die großzügigen Abmessungen wie die reiche Bauornamentik (Winter, S. 21, Fig. 19-25 bildet die vorgefundenen Fragmente ab) machten die Burg staufischen Kaiserpfalzen ebenbürtig. Auch das Goslarer 'palatium regium' mit seiner doppelgeschossigen Liebfrauenkirche (vgl. U. Hoelscher, Die Kaiserpfalz Goslar, Berlin, 1927, S. 70 ff. u. 115) und dem Domstift SS. Simon und Juda mag Einfluß auf die gesamte Braunschweiger Burganlage gehabt haben; als Vorbild einer älteren kaiserlichen Residenz, deren Einverleibung in den welfischen Besitz von Heinrich dem Löwen gefordert, von Friedrich I. im Jahre 1176 endgültig verweigert wurde.

15) Quellen und Dokumente über die Kapelle aufgeführt bei Winter, Burg Dankwarderode, S. 75 f. vgl. auch O. Schürer, Romanische Doppelkapellen, in: Marburger Jahrbuch, Bd. 5, 1929, S. 123 u. 146 und J. Kunisch, Konrad III., Arnold von Wied und der Kapellenbau von Schwarzrheindorf (Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, Nr. 9), Düsseldorf, 1966, S. 118 u. 129, sowie G. Bandmann, Artikel 'Doppelkapelle' in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Sp. 196 ff.

16) vgl. R. Elze, Zum Königtum Rogers II. von Sizilien, in: Festschrift Percy Ernst Schramm, Wiesbaden, 1964, S. 112: "Bilder und Zeichen sind nicht nur Quellen für die Erkenntnis der faktischen Macht- und Rechtsverhältnisse, sondern ebensosehr der Ansprüche, die auch dann erhoben wurden, wenn sie nicht durchgesetzt werden konnten."

17) Zu dem Streit mit Kaiser Friedrich I. hat jene Eigenschaft Heinrichs des Löwen beigetragen, die Helmold mit "secularis honoris cupidus" umschreibt (Helmoldi Chronica Slavorum, M.G., SS. XXI, S. 64). Gerhard von Steterburg (vgl. Anm. 1) verwechselt in prateiischer Stellungnahme Ursache und Wirkung: Die Ausstattung von St. Blasii ist in eine Reihe mit früheren machtpolitischen Unternehmungen Heinrichs zu stellen; sie ist nicht Folge, sondern erschwerender Grund für die Weigerung des Kaisers, "dem greisen Herzog sein Wohlwollen zuzuwenden." Über die Rivalität zwischen Herzog Heinrich und dem Kaiser vgl. C. Erdmann, Der Prozeß Heinrichs des Löwen, und Th. Mayer, Friedrich I. und Heinrich der Löwe, in: Kaisertum und Herzogsgewalt im Zeitalter Friedrichs I. (Schriften des Reichsinstituts für ältere deutsche Geschichtskunde, Monumenta Germaniae historica, Bd. 9), Stuttgart, 1944 (Nachdruck 1958), S. 273 ff. bzw. S. 365 ff.

18) Die im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig aufbewahrten Scheiben (zwei heilige Gestalten und ein Ornamentstreifen) werden als aus St. Ägidien, Braunschweig stammend bezeichnet (vgl. V.C. Habicht, Niedersächsische Glasmalereien des Mittelalters in Skandinavien, Osnabrück, 1943, S. 14 u. Abb. 14 - 16, dort um ca. 1190 datiert). Die Scheiben könnte man jedoch für die Verglasung der Stiftskirche St. Blasii aus der Zeit Heinrichs des Löwen ("fenestris ipsum monasterium laudabiliter ornavit") in Anspruch nehmen, da Brandes, Wandgemälde, S. 32 über den Fund "alter Glasgemälde ... bei der Tieferlegung des nördlichen Kirchendaches" berichtet und ihre Restaurierung (die oben genannten Scheiben sind restauriert) vermerkt. W. Loeck, Heinrich der Löwe und St. Thomas, S. 46 erwähnt ebenfalls drei restaurierte Scheiben im Dom.

19) Über die letzten Tage Heinrichs des Löwen und über den Brand berichtet Gerhard in den Annales Stederburgenses, M.G., SS. XVI, S. 231

20) vgl. Arnoldi Chronica Slavorum, M.G., SS. XXI, S. 125. Zu übersetzen wären diese Worte wie folgt: "... die er wegen der auftretenden Schwierigkeiten nicht (mehr so) wie gewünscht vollenden konnte."

II. Die Geschichte der Wandgemälde seit 1845

1) Brief der Herzoglichen Braunschweigisch-Lüneburgischen Baudirektion an die Herzogliche Kammer, Direktion der Domänen, vom 13. Juli 1844, Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, Akte 4 Alt Fb. 18 Blas. L Ic
2) Es ist ungewiß, wann die Gemälde übertüncht wurden. Schiller, Architektur, S. 28, denkt an die "unselige Restauration des Domes unter Rudolph August" oder an die "noch radikalere unter Anton Ulrich."
3) Schiller, Architektur, S. 28: "Als das herrliche Bauwerk zu Anfang Augusts 1845 abermals mit einem inneren Aufputze bedacht werden sollte, veranlaßte Referent den ausführenden Architekten, Herrn Kreisbaumeister Krahe, vor der gefährlichen Prozedur des Abkratzens der Kalktünche, zu sorgfältiger Untersuchung der Wandflächen, in Rücksicht auf etwaige Überreste alter Malereien." Es ist zu fragen, ob schon in früherer Zeit stellenweise festgestellt Spuren oder aber die vorausgegangenen Aufdeckungen in den Kirchen des Rheinlandes Schiller veranlaßt haben könnten, auf möglicherweise noch umfassende Reste einer Ausmalung in St. Blasii hinzuweisen.
4) H. Brandes, vgl. Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 4, S. 530
5) Brandes, Wandgemälde, S. 1 und 28
6) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd.3 (2. Auflage), Düsseldorf, 1872, S. 525. In der ersten Auflage seines Werkes (Düsseldorf, 1856, S. 673) - also vor Abschluß der Restaurierung - äußert sich C. Schnaase noch zurückhaltend über die Arbeit von H. Brandes: "Die Gemälde des Kreuzarmes haben wir noch in ihrem alten Zustande, zwar beschädigt und verblichen, aber noch wohl erkennbar gesehen, die anderen waren dagegen schon, mit Beibehaltung der alten Zeichnung, aber w i e w i r f ü r c h t e n nicht ganz nach dem Farbenprinzip der alten Kunst neu übermalt."
7) Die Pausen befinden sich im Kirchbauamt Braunschweig. Von einer systematischen Durchsicht hat der Verfasser abgesehen, da die Pausen in beklagenswertem Zustand sind.

Jede Berührung hätte zur weiteren Zerstörung dieser durch den letzten Krieg in Mitleidenschaft gezogenen Dokumente geführt. Einen Ersatz bilden die Aufnahmen, die unter R. Curdt und O. Schulz von allen damals erhaltenen Pausen angefertigt wurden.

8) Brandes, Wandgemälde, S. 1

9) Hotho, Geschichte der deutschen Malerei, S. 56

10) Waagen, Handbuch, S. 30

11) Eine kurze Notiz über die aufgedeckten Pfeilerbilder in: Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck, 2. Jg., 1877, S. 91

12) Brandes, Wandgemälde, S. 3: "Wahrscheinlich sind die Wände der ganzen Kirche im Mittelalter mit Gemälden bedeckt gewesen; denn auch im Langschiffe fanden sich, nachdem bei der jüngsten Restauration die alten Kalkschichten weggenommen waren, Figuren an den Pfeilern gemalt große Gestalten mit Heiligenscheinen, die jedoch wieder unter dem einfarbigen Anstrich der Kirche verschwunden sind." S. 20: "Durch den Einbau der Sakristei in diesem Kreuzflügel des Domes ist leider fast eine ganze Abteilung von Gemälden verloren gegangen. Es waren einzelne Gestalten mit Spruchbändern und Namensbezeichnungen. Ein Paar davon noch nicht zerstörte Figuren können, wenn sie dereinst noch restauriert werden sollten, über ihre Bestimmung wohl noch Zeugnis abgeben, sie stehen gewiß in enger Verbindung mit dem Inhalt sämtlicher übrigen Gemälde."

13) A. Essenwein, vgl. Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 11, S. 44 ff.

14) Essenwein, Wandgemälde, S. 4 und 2 f.

15) Brandes, Wandgemälde, S. 21 ff. gibt eine Beschreibung seiner Neuschöpfungen, die noch erhalten sind. Die Malereien von Essenwein wurden 1936 beseitigt.

16) Alle verwendeten Mittel führt Brandes auf in seiner 'Berechnung der Einnahme und Ausgabe für Herstellung der Wandgemälde in der Burgkirche, 1846 - 1849', handschriftlicher Rechenschaftsbericht von Brandes im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums, Braunschweig.

17) Kostenanschlag vom 2. Januar 1895 im Niedersächsischen Staatsarchiv Wolfenbüttel, Akte 76 Neu, vorl. Nr. 814

18) Ausführliche Angaben über die Farbreste im Tagebuch von O. Schulz.

19) a R. Curdt, 'Die Rückgewinnung der mittelalterlichen Wand- und Gewölbemalereien', Braunschweig, Februar, 1939, Maschinenschrift und Abbildungsmappe, im Nachla von R. Curdt

b R. Curdt, 'Zu den zurückgewonnenen Pfeilerfiguren im Langhause des Staatsdomes zu Braunschweig (1937/38)', Braunschweig, Sommer 1941, Maschinenschrift mit Abbildungstafeln, im Amt für Denkmalpflege, Braunschweig

20) F. Herzig, 'Bericht über die Restaurierung der Malerei in der Vierung des Braunschweiger Domes', Braunschweig, 1.11.1952, Maschinenschrift, im Amt für Denkmalpflege, Braunschweig

21) K. Seeleke und F. Herzig, Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Domes, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 2, 1957, S. 25

22) Landeskonservator O. Karpa in einem Gutachten vom 24.9.1954, Kopie im Amt für Denkmalpflege, Braunschweig

23) K. Seeleke und F. Herzig, Die Wiederherstellung ... (vgl. Anm. 21), S. 28

III. A <u>Die Wurzel Jesse</u>

1) Maße des Chorraumes nach Meyer-Bruck, Braunschweiger Dom, S. 5 ff.: Die Chorsüdwand weicht nach Osten zu südlich um ca. 25 cm aus; Fußbodenniveau des Chorraumes ca. 3,25 m über dem des Langhauses; Höhe der Chorwände von der Grundlinie bis zum Scheitel ihrer Schildbögen ca. 13,75 m; Sohlbank der Fenster ca. 7,85 über der Grundlinie; lichte Höhe der Fenster ca. 3,00 m, lichte Breite ca. 1,15 m.

2) Meyer-Bruck, Braunschweiger Dom, S. 14

3) über die frühesten Wurzel Jesse-Darstellungen vgl. Watson, Tree of Jesse

4) Mâle, L'art religieux I., S. 168 ff. und E. Panofsky, Abbot Suger, Princeton, 1946, S. 73

5) Ältere Beispiele für Wurzel Jesse-Darstellungen an gewölbten Flächen: In der Kirche von Bjeresjö/Südschweden

(gegen 1200) sind die Vorfahren Christi im Scheitel des Tonnengewölbes von West nach Ost hintereinander gereiht. Der schmale Längsstreifen bot also keine Schwierigkeit für die Übernahme der herkömmlichen Komposition (vgl. E.W. Anthony, Romanesque Frescoes, Princeton, 1951, S. 203 und Abb. 500). Komplizierter ist das Schema des Stammbaumes im Tonnengewölbe der Kapelle im Abtshaus von Moissac/Tarn-et-Garonne (gegen 1200). An der westlichen Schildbogenfläche ist David dargestellt. Er wird von reichem Blattwerk umrankt, das ihn einerseits mit den im Tonnenscheitel thronenden Maria und Christus, andererseits mit den übrigen, am Tonnenrand sitzenden Vorfahren verbindet (vgl. Deschamps/Thibout, Peinture murale, S. 97 und Taf. 41, 1-2). Die Wurzel Jesse in der Apsiskalotte des Karners von Hartberg/Steiermark (2. Viertel des 13. Jahrhunderts) kommt mit der Gruppierung der Vorfahren um die in der Mitte thronende Muttergottes der Braunschweiger Wurzel Jesse nahe (vgl. J. Graus, Romanische Wandmalereien in Pürgg und Hartberg, in: Mitteilungen der Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N.F. 28. Jg., 1902, S. 82 ff. und Taf. 10).

6) Drei ältere Beispiele für die Dekoration eines Gewölbes mit Medaillons, die Einzelfiguren oder Szenen aufnehmen: S. Julien in Le Petit-Quevilly bei Rouen/Seine-Maritime, wohl bald nach 1183 ausgemalt (vgl. Deschamps/Thibout, Peinture murale, S. 63 ff. und Farbtaf. 24,2-3 gegenüber S. 70); Kapelle des Heiligen Grabes und Kapelle der Schutzengel in der Kathedrale von Winchester, um 1220 - 1230 bzw. um 1250 ausgemalt (vgl. E.W. Tristram, English wall painting, Oxford, 1950, S. 163 ff. und Taf. 28-43, bzw. S. 169 ff. und Taf. 44-50).

7) Brandes, Wandgemälde, S. 6: "Die alten Gemälde in der Chornische waren nach Hinwegnahme der Kalküberlagen nicht mehr in ihrer ersten Ursprünglichkeit sichtbar. Schon in früheren Zeiten sind dieselben übermalt worden; es zeigte sich ein anderer Stil, andere Behandlungsweise und andere Pigmente. Der Hauptinhalt war jedoch in diesen Gemälden noch zu erkennen, und wenn auch keine Durch-

zeichnungen von den Figuren gemacht werden konnten, so gaben sie doch hinreichend Anhaltspunkte, bei der Anfertigung neuer Kartons den Hauptgedanken zu bewahren." Aus dem letzten Satz ist zu entnehmen, daß H. Brandes noch die Spuren einer Maiestas Domini erkennen konnte, die er dann auch wieder in seiner Ausmalung anbrachte. Zuvor wurde das Apsisgewölbe völlig erneuert (vgl. Schiller, Architektur, S. 29). Durch Beschuß hatte die Apsis schon 1615 Schaden genommen (vgl. F. Görges, Der Sankt Blasius Dom zu Braunschweig und seine Merkwürdigkeiten, Braunschweig, 1815, S. 33).

8) Die beiden Engel sind nicht als "die Geburt des Heilandes verkündende" (Brandes, Wandgemälde, S. 6) anzusehen, eher als Huldigende, wie sie in vielen Beispielen als Begleiter der Madonna auftreten, häufig Rauchfässer schwenkend oder eine Krone über dem Haupt Mariens haltend.

9) Delaporte/Houvet, Vitraux Chartres, S. 496 ff. und Taf. 254, ebenso die Nord-Rose von Notre Dame, Paris, vgl. Corpus Vitrearum, France I, S. 35 ff. und Taf. 7

10) Die Könige der Medaillons Nr. 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22 und 23 werden von einem gezackten Doppelkreis umrahmt. Wie unter R. Curdt und O. Schulz angefertigte Aufnahmen schwach erkennen lassen, ist der Schmuck dieser Medaillons als ursprünglich anzusehen. Offen bleibt die Frage, ob eine bevorzugte Rangstellung dieser Könige betont werden sollte oder ob es sich nur um eine zusätzliche Zier handelt.

11) Mâle, L'art religieux II, S. 168: "Sur ces vingt-huit ancêtres, il est vrai, quinze seulement furent rois, mais ils furent tous de race royale ...". Im Hortus Deliciarum der Herrad von Landesberg sind gemäß der historischen Zahl (Mâle zählt 15) nur 14 der Vorfahren gekrönt dargestellt (vgl. Watson, Tree of Jesse, S. 135 f. und Taf. 32). Ebenso ungeklärt ist die Benennung und die Überzahl der Könige in der Hildesheimer Decke (vgl. Sommer, Deckenbild, Anm. 229).

12) Im Wolfenbüttler Musterbuch (fol. 90^{verso}; vgl. Hahnloser, Musterbuch, S. 7 und Abb. VI) und in der Hildesheimer Decke (Sommer, Deckenbild, S. 101 und Abb. 119) ist Salomon bartlos jugendlich gezeigt, während er in der Hamburger Bibel (vgl. Anm. 21) bärtig gegeben und mit dem König von Mandorla Nr.4 auch im Habitus vergleichbar ist.

13) Wentzel, Meisterwerke, S. 27, 86 und Abb. 58-60 und H.G. Griep, Goslarer Textilien und Glasmalereien aus dem Mittelalter, Goslar, 1954, S. 23 ff. (mit Abb. aller neun Scheiben), dort um 1260 datiert.

14) Die Könige der Medaillons Nr. 19 und 22 zeigen in ihren Kronen auch Zusammenhänge mit der Gruppe der Könige im Wolfenbüttler Musterbuch (fol. 90^{verso}; Hahnloser, Abb. VI); eine große Ähnlichkeit zeigt die des links außen stehenden Königs.

15) Stilistisch und motivisch ähnlich auch die auf einer Bank thronenden Könige in der Putzritzzeichnung eines Hauses in Brandenburg, um 1250; vgl. T. Goecke u.a., Die Kunstdenkmäler von Stadt und Dom Brandenburg, Berlin, 1912, S. 185 und S. 184, Abb. 106, nach einem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. F. Kobler, München.

16) C. Gurlitt, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen, Bd. 40: Meißen (Burgberg), Dresden, 1920, S. 161 ff. und Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Sp. 97/98, Abb. 4

17) Ähnlich in der Verschiebung des Unterkörpers aus der Vertikalachse des Medaillons die gekrönte Heilige auf einem Email-Kästchen in Hannover, Kestner-Museum (vgl. Swarzenski, Kunstkreis, S. 362 f. und Abb. 306; dort um 1230 datiert).

18) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 302 ff.

19) Kopenhagen, Königliche Bibliothek, Ms. Gamle Kon. Slg. Fol. 4,2°., von Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 334 für den 'sächsischen' Kunstkreis in Anspruch genommen, ebenso von Haseloff, Glasmalereien Breitenfelde, S. 6 und Doering/Voß, Meisterwerke, S. 100; zuletzt Ausstellungskatalog 'Gyldne Bøger', Nationalmuseum Kopenhagen, Kopenhagen 1952, Nr.32 und Taf. 9 sowie Kroos, Nieder-

sächsische Bildhandschriften, passim

20) Habicht, Niedersächsische Miniaturen, S. 90 f.

21) Habicht, Niedersächsische Miniaturen, Taf. 18, Abb. 38

22) H. Nentwig, Die mittelalterlichen Handschriften in der Stadtbibliothek zu Braunschweig, Wolfenbüttel, 1893, S. 1, Nr. 1; dort als Werk des 14. Jahrhunderts bezeichnet. Eine Korrektur dieser Datierung nimmt H. Swarzenski vor in der Besprechung der Arbeit von O. Gillen über das Goslarer Evangeliar: "Auch ihre (die Miniaturengruppe des Goslarer Evangeliars und seiner verwandten Handschriften) künstlerische Weiterentwicklung läßt sich am besten in Braunschweiger Handschriften nachweisen: dem Missale des Domes (jetzt Kestner-Museum, Hannover), dem Evangeliar des Braunschweiger Museums (Nr. 56) und der Bibel, Hs. 1 der Stadtbibliothek" (vgl. H. Swarzenski (Notizen und Nachrichten) in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N.F. Bd. 4, 1935, S. 187). Eine Abbildung (fol. 50^{recto}) bei R. Moderhack u.a., Stadtarchiv und Stadtbibliothek Braunschweig, Wolfenbüttel, 1960, S. 16; dort die Datierung von H. Nentwig beibehalten.

23) Die Bibel MSCR 1 steht in der Nähe des Psalters der Mechtild von Anhalt sowie seiner verwandten Handschriften Hannover, Kestner-Museum, Missale aus dem Braunschweiger Dom; Donaueschingen, Fürstl. Bibliothek, Ms. 309 und Darmstadt, Landesbibliothek, Ms. 886 (vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 101; dort Herkunft dieser Gruppe aus Hildesheim vermutet). Der Psalter der Mechtild wird von R. Kroos einer Hildesheimer Werkstatt zugeschrieben, die ihn für das Jahr 1245 oder bald danach schuf (vgl. R. Kroos, Das Psalterium der Mechtild von Anhalt, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Festgabe für H.R. Rosemann zum 9. Okt. 1960, München, o.J., S. 75 ff.). Das Fragment in Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Ms. 13. Aug. fol. sieht R. Kroos im Atelier von St. Michael, Hildesheim um 1250 entstanden (vgl. Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 113). Mit diesem mehr noch als mit dem Psalter der Mechtild verbindet sich die Braunschweiger Bibel MSCR 1 in der Zeichnung der Gesichter, die durch eng stehende, stechende Augen und kleine Münder auffallen.

24) Sommer, Deckenbild, S. 139

25) Abgesehen von den schon mehrfach festgestellten Übereinstimmungen sei auf eine Einzelheit hingewiesen: Vergleicht man den Propheten Jesaia (Sommer, Taf. B25) mit dem verlorenen Sohn (Goldschmidt, Taf. 9), so fällt der am Gewandsaum angebrachte Ring auf, der als Knopfloch dient. Beide befinden sich an gleicher Stelle des Gewandes, beide über einem nackten Oberkörper.

26) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 126.
R. Kroos rückt die Decke in die Nähe der Wiener Handschrift S.n. 12760 (s.u.), die von ihr in die Zeit von 1240 - 1250 (S. 109) gesetzt wird. Für eine Spätdatierung tritt auch A. Haseloff ein, vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 101. Der Datierung J. Sommers tritt auch R. Haussherr entgegen und schließt sich der von R. Kroos an, vgl. R. Haussherr in der Rezension des Buches von J. Sommer, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 38, 1966, S. 257 ff.

27) A. Haseloff teilt die von ihm besprochenen Handschriften in drei Gruppen ein, vgl. Haseloff, Malerscheule, S. 44 und 324 ff. In der vorliegenden Arbeit ist diese Einteilung beibehalten, obwohl sie einer Modifizierung bedürfte.

28) Kopenhagen, Königliche Bibliothek, vgl. Doering,Voß, Meisterwerke, S. 100 und M. Mackeprang u. V. Madsen, Greek and latin illuminated manuscripts of the X - XIII centuries in Danish collections, Kopenhagen 1921, S. 24 ff. und Taf. 39 - 42. Für eine spätere als dort gegebene Datierung (Beginn des 13. Jahrhunderts) und für den engen Zusammenhang mit dem Braunschweiger MA 56 (s.u.) tritt A. Haseloff noch einmal ausdrücklich ein in der Rezension der Arbeit von Mackeprang/Madsen, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, 40 Jg., 1923, S. 100; zuletzt Habicht, Niedersächsische Miniaturen, S. 80 ff.; V.C. Habicht glaubt an eine Entstehung um 1220 "in der Helmarshausen-Heiningen-Braunschweiger Gegend."

29) Der Übersichtlichkeit wegen wird die bei Sommer verwendete Schreibweise der Propheten-Namen hier beibehalten.

30) Der Prophet Sacharja ist nahezu identisch mit dem rechten,

frontal gegebenen Apostel im Wolfenbüttler Musterbuch, (fol. 90^{recto}; Hahnloser, Abb. V). Seine Gewandung erlaubt einen Rückschluß auf die verlorene und ergänzte Unterpartie (Sommer, Deckenbild, S. 129) des Propheten Sacharja. Die Nackenpartie dieses Apostels ist nicht wie oben beschrieben ausgeprägt, doch die anderer Gestalten im Musterbuch (vgl. fol. 89^{verso}, fol. 90^{verso}, fol. 91^{recto}).

31) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 333

32) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 333

33) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 102

34) ebenso im Wolfenbüttler Musterbuch am Ärmel des rechten Propheten auf fol. 90^{verso}

35) Sommer, Deckenbild, S. 149

36) Als A. Goldschmidt das Goslarer Evangeliar veröffentlichte, scheint diese Handschrift noch nicht foliiert gewesen zu sein; Goldschmidt nennt keine Folio-Nummern. Der Übersichtlichkeit halber werden hier als Ersatz die entsprechenden Tafeln in Goldschmidts Publikation genannt.

37) E. Meyer, Der Kelch von Schröttersburg, in: Pantheon, Bd. 31, 1943, S. 18 ff. und Abb. 1. Es wäre zu fragen, ob in der Maiestas-Darstellung der Patene ein Nachklang des entsprechenden, zerstörten Bildes in der Hildesheimer Decke gesehen werden darf. Die hier unmotiviert auftretende Blattkonsole unter der Fußbank Christi könnte von der Endigung des durch die ganze Mittelbahn der Decke laufenden Hauptstammes (vgl. Sommer, Deckenbild, S. 60) inspiriert sein.

38) Die von Hahnloser, Musterbuch, S. 16 vorgeschlagene Datierung wurde sowohl von Weitzmann, Musterbuch, S. 223 als auch jüngst von W.F. Volbach aufrechterhalten (vgl. W.F. Volbach, Byzanz und sein Einfluß auf Deutschland und Italien, in: Byzantine art - an European art, Lectures, Athen, 1966, S. 108).

39) Auch bei dem rechts außen Sitzenden im Festmahl für den verlorenen Sohn im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 9).

40) a Psalter der Ingeborg, Chantilly, Musée Condé, Ms. 1695 (fol. 14^{verso}), Abb. bei Deuchler, Ingeborgpsalter, S. 32 ff. und Taf. X

b Jesse in Chartres, Abb. bei Mâle, L'art religieux I, Abb. 134

c Jesse in Le Mans, Abb. bei E. Hucher, Calques des vitraux peints de la cathédrale Du Mans, Le Mans, 1864, Taf. 27

Die Wendung des Oberkörpers und die Haltung der Arme ist auch in byzantinischen Werken nachweisbar. Als Beispiele seien hier die träumenden Jakob und Konstantin im Cod. grec. 510 (fol. 174^{verso} und fol. 440^{recto}) der Bibliothèque Nationale, Paris genannt (vgl. Byzance et la France médiévale, Taf. 5 und 6)

41) Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8892, fol. 13^{recto} und fol. 16^{recto}, vgl. Manuscrits à peintures, Nr. 13

42) Der dort am Fußende des Lagers als Autor des Liber generationis dargestellte Matthäus kehrt an der gleichen Stelle in den beiden Miniaturen des Ms. lat. 8892 (vgl. Anm. 41) wieder. Ein westliches Vorbild für diese Anordnung in der Hamburger Bibel ist anzunehmen.

43) P.J. Meier, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt, Wolfenbüttel, 1896, S. 32 ff.

44) Gerhardt, Wandmalereien, S. 44 ff. und Abb. 25

45) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 91

46) Außerhalb Niedersachsens tritt diese Gliederung der Flügel ebenfalls, doch vereinzelt auf, zum Beispiel im Atelier von Scheyern: Historia Scholastica des Konrad von Scheyern (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 17405) vgl. H. Schrade, Die romanische Malerei, Köln, 1963, Farbtafel S. 207

47) Stange, Romanische Tafelmalerei, S. 149 ff.; ebenso auch Doering/Voß, Meisterwerke, S. 102 und Taf. 122, 123. Die Tafel wurde 1945 in Berlin zerstört.

48) H. Wentzel, Glasmaler und Maler im Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1949, S. 57 und Wentzel, Meisterwerke, S. 28 f.

49) Seine Ähnlichkeit mit den Ornamentranken des Goslarer Evangeliars und mit denen des Kopenhagener Ms. 11,2° ist festzuhalten.

50) Die Scheiben in Kloster Loccum sind abgebildet bei C.W. Hase, Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens,

Teil II, Hannover, 1867, Taf. 70 - 81; sehr ähnlich die Rosette am Triumphkreuz in Loccum, das um 1260 anzusetzen ist; Abb. bei O. Karpa, Kloster Loccum - 800 Jahre Zisterzienser Abtei in Niedersachsen, Hannover, 1963, Taf. 32; vgl. auch E. Lutze, Das bemalte Triumphkreuz in Loccum, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 4, 1960, S. 35 ff.

III. B Der Sündenfall

1) Berlin, Ehem. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 A 7, fol. 9^{verso}. Vgl. Haseloff, Malerschule, Nr. VII; Wescher, Miniaturen, S. 14 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr. 11. Zur Ikonographie des Sündenfalls und der Vertreibung in den Haseloff-Miniaturen, vgl. Haseloff, Malerschule, S. 82 f.
2) Trier, Domschatz, Cod. 141 (ol. 126), Titelblatt zum Matthäus-Evangelium, vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 104 und Taf. 125; Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 334 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 102
3) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 335, Abb. 20
4) Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 1186, fol. 11^{verso}, vgl. Manuscrits à peintures, Nr. 2; Abb. bei H. Martin, Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille, Paris 1909, Taf.
5) Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Cod. Helmst. 515, fol. 8^{verso}, Haseloff, Malerschule, Nr. VIII, Abb. 104 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr.10
6) Migne, PL 198, col. 1072, vgl. E. Guldan, Eva und Maria, Graz und Köln, 1966, S. 60

III. C Die sieben Szenen aus dem Alten Testament

1) An der Chorsüdwand widerspricht die Reihenfolge der Szenen dem historischen Ablauf. Die für AT,6 und AT,7 erforderliche größere Bildfläche könnte für die Umstellung ausschlaggebend gewesen sein.

2) Gotha, Landesbibliothek, Ms. Membr. I, 90, fol. 10^{verso}; Doering/Voß, Meisterwerke, S. 107 sowie einige Abb. auf Taf. 108,3-4 und Taf. 117,2

3) Eine ähnliche Darstellung am Gewölbe des südlichen Seitenschiffes der Hohnekirche in Soest, jedoch von A. Quensen weitgehend nach dem Vorbild der Braunschweiger Darstellung ergänzt. Nur Abel beruht in größeren Teilen auf ursprünglichem Bestand (vgl. H. Schwartz, Die Wandgemälde der Hohnekirche in Soest im alten Gewande, in: Westfalen, Bd. 22, 1937, S. 285 ff.).

4) Cividale, Museo archeologico nazionale, Cod. CXXXVII, vgl. Haseloff, Malerschule, Nr. II , Abb. 66 und 71, und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr. 6

5) Psalter der Ingeborg, fl. 37^{verso} (vgl. Deuchler, Ingeborgpsalter, S. 77 f. und Taf. XXXII)

6) Hamburger Bibel, Band II, fol. 208^{recto}; häufig auch in Monatsbildern (z.B. Dezember: Schweineschlachten); ferner der Schlächter in dem von den Fleischern gestifteten Fenster in Chartres (vgl. Delaporte/Houvet, Vitraux Chartres, Taf.232).

7) Zuletzt Ausstellungskatalog 'Kunst und Kultur im Weserraum, 800-1600', Münster, 1966, Nr. 249 (mit älterer Literatur), Abb. 213

8) Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, S.n.12760, fol. 64^{recto}, Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Abb. 8

9) vgl. die Haltung des Samson mit der des Kain in der Mordszene der Gothaer Weltchronik (vgl. Anm. 2), fol. 10^{verso}; über ikonographische Zusammenhänge dieser beiden Themen vgl. M. Schapiro,"Cain's jawbone that did the first murder",in: The Art Bulletin, Bd. 24, 1942, S. 205 ff.

10) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 336 und Abb. 21; vgl. auch Haseloff, Malerschule, S. 335 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, passim.

11) München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 835, vgl. T.S.R. Boase, English Art 1100-1216, Oxford, 1953, S. 278 ff.

12) vgl. auch den einen der Brüder Josephs in der Merseburger Bibel (Merseburg, Domkapitel); vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 103 und Taf. 124 oben rechts, dort als "Rheinische (?) Schule" bezeichnet), von Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 328 als unter englischem Einfluß "in Sachsen (oder Westfalen ?)" entstanden betrachtet.

13) New York, Pierpont Morgan Library, M. 638, vgl. Cockerell, Old Testament illustrations, Szene 35; ebenso in der Merseburger Bibel (vgl. Anm. 12, ebenfalls Taf. 124) und im Cod. lat. 835 (vgl. Anm. 11), fol. 14^{recto}

14) Ähnlich in der Anlage auch die beschämten Juden in der Szene der Tempelaustreibung im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 11); vgl. auch die Gestalt Christi in der Szene mit der Berufung des Matthäus: "Ausgezeichnet sind mit Hilfe der Körperstellung die Bewegungen kundgetan, bei den Dreien das V o r ü b e r g e h e n, beim Matthäus das Aufstehen" (vgl. Goldschmidt, Evangeliar, S. 9 und Taf. 3).

15) In der eben beschriebenen Haltung und Gewandung kehrt diese Gestalt als Figurentyp in byzantinisch beeinflußten Denkmälern wieder; vgl. den Moses (der Wasser aus dem Felsen schlägt) und Elias (mit der Witwe von Zarephta) in den Wandmalereien der Hohnekirche in Soest und Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms. 9222, fol. 39^{recto} (Swarzenski, Lateinische Handschriften, Tafelband, Abb. 7)

16) vgl. K. Möller, Artikel 'Abraham', in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Sp. 91

17) Der aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammende Abrahamteppich im Domschatz von Halberstadt bietet in der Ikonographie keine Vergleichsmöglichkeit (vgl. H.J. Mrusek, Drei deutsche Dome, Dresden, 1963, Abb. 213)

18) Cambridge, Universitätsbibliothek, Ms. Mm. 5.31

19) Gerhardt, Wandmalereien, S. 42 und Abb. 17 u. 18

20) Dem Braunschweiger Abraham in der Haltung am ähnlichsten ist der im Trierer Cod. 141, dort ist die Scheidung zwischen Stand- und Spielbein beachtet (vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, Taf. 125).

21) Halberstadt, Domgymnasium, Ms. 114; Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 305 ff.

22) Doering/Voß, Meisterwerke, S. 106
23) Berlin, Ehem. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Nr. 636; Haseloff, Malerschule, Nr. XV,1; Doering/Voß, Meisterwerke, S. 106; Wescher, Miniaturen, S. 14 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 25, 27 u. 148
24) Ausführlich die Landschaftsbildung behandelt bei Haseloff, Malerschule, S. 320 ff.
25) vgl. die aufwendige Naturschilderung in den Carmina burana, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 4660 (vgl. A. Grabar und C. Nordenfalk, Die romanische Malerei vom 11. - 13. Jahrhundert, Genf, 1958, S. 201, mit farbiger Reproduktion auf S. 200)
26) Der Baum zwischen dem brennenden Dornbusch und dem stehenden Moses (AT,5) wurde in der Brandes'schen Pause verfälscht. Bei der Restaurierung von R. Curdt und O. Schulz wurde die originale Binnenzeichnung der Baumkrone aufgedeckt. Sie zeigte nicht die Pilzform mit den schuppenähnlichen Blättern, sondern die gleiche Gliederung wie die der 'Bäume' an der Nordwand.
27) Ähnlich auch der Baum hinter der Krippe im Donaueschinger Ms. 309, fol. 43^{recto}.

III. D Der Johannes-Zyklus

1) Gerhardt, Wandmalereien, S. 6 gibt für den untersten Bildstreifen (ohne die Ornamentbänder) eine gemessene Höhe von 1,30 m, für den obersten eine geschätzte Höhe von 1,60 - 1,70 m an.
2) Brandes, Wandgemälde , S. 30
3) Brandes, Wandgemälde, S. 15
4) vgl. die schon 1858 von J. Gailhabaud (vgl. Kap. I, Anm. 10) auf Taf. 39 abgebildete Darstellung des Gastmahls des Herodes. Sie gibt zwar den Zustand nach der Übermalung wieder, doch ist anzunehmen, daß er eine in ihrem ursprünglichen Bestand völlig gesicherte Szene auswählte.
5) Es war nicht zu klären, seit wann und aus welchen Gründen diese Pausen verschollen sind. In den Quensen'schen Kopien finden sich die Züge der 'verschönernden' Übermalung von

Brandes wieder; sie wurden also wahrscheinlich von den (übermalten) Wandbildern selbst abgenommen. Da O. Schulz nicht während der ganzen Zeit von 1937 - 1941 an der Restaurierung beteiligt war (Einberufung), gibt sein Tagebuch über die Arbeiten an den untersten Streifen der Chorwände keinen Aufschluß. Auch im Nachlaß von R. Curdt fanden sich keine Aufnahmen, die diese Partien betreffen und dort vorgenommene Restaurierungsmaßnahmen belegen. Eine erneute Überholung wurde nach dem Kriege notwendig.

6) vgl. die wichtige, sehr ausführliche Untersuchung zur byzantinischen und westlichen Ikonographie der Johannes-Geschichte in der gedruckten Dissertation von I. Falk, Studien zu Andrea Pisano, Hamburg, 1940, S. 86 ff. Auf S. 129 werden auch die Braunschweiger Darstellungen erwähnt. Unter dem Hinweis "Doch ist dieser Zyklus leider so gründlich restauriert, daß er für uns den dokumentarischen Wert verloren hat" werden sie nicht näher besprochen.

7) R.B. Green, The Flabellum of Hohenburg, in: The Art Bulletin, Bd. 33, 1951, S. 153 ff.

8) Falk, Andrea Pisano, S. 90 ff. und Réau, Iconographie, Bd. 2,1, S. 433 und 447

9) Gerhardt, Wandmalereien, S. 50 und Abb. 21 zieht zum Vergleich das Tympanon über dem nördlichen Seitenportal der Westfassade der Kathedrale von Rouen heran, das um 1250 anzusetzen ist.

10) Über die verschiedenen Arten der Illustration "simultan", "monoszenisch" und "zyklisch" vgl. K. Weitzmann, Illustrations in roll and codex, Princeton, 1947, S. 12 ff.

11) Ähnlich Gerhardt, Wandmalereien, S. 31

12) Die Pause von JI,1 überliefert nur den Zacharias und den Engel, doch ist an der Ursprünglichkeit der linken Judengruppe ihrer Komposition und ihrer stilistischen Anlage nach nicht zu zweifeln, zumal sie auch von Brandes unter den Ergänzungen nicht angeführt wird. Sie nimmt die gleiche Stelle ein wie die im Goslarer Evangeliar.

13) Für eine Datierung um die Jahrhundertmitte tritt A. Haseloff ein, vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 101; auch Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 115 f.

14) Mosaik in der Martorana, Palermo und in den Wandmalereien von Sigena/Spanien, vgl. E. Kitzinger, Norman Sicily as a source of Byzantine influence on western art in the twelfth century, in: Byzantine Art - an European art, Lectures, Athen 1966, S. 123 ff. und Abb. 96 und 97
15) Mosaik in Monreale, vgl. Demus, Mosaics, Abb. 65 B
16) Über die Deutung dieser Gestalt, die vielleicht Maria darstellt, vgl. Réau, Iconographie, Bd. 2,1, S. 433 und 446
17) vgl. Kap. IV. A, Anm. 23
18) Da im Text kein Anhalt gegeben ist, daß der Prophet vor einem Herrscher p a a r erscheint, liegt die Vermutung nahe, daß diese Miniatur von einer Vorlage, die Johannes vor Herodes und Herodias darstellte, ikonographisch beeinflußt wurde.
19) Gerhardt, Wandmalereien, S. 40
20) E. v. Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, Magdeburg, 1891, Taf. 34 u. 35
21) Das einer Kreuzblume ähnelnde Gebilde rechts oberhalb des Herodes ist als das obere Ende eines Szepters anzusehen. Die schlaffe Haltung der linken Hand widerspricht nicht der Annahme, daß sie ursprünglich den Szepterstab hielt. Hierfür ist auf den König von Medaillon Nr. 7 zu verweisen; die Szepterstäbe der Könige in der Wurzel Jesse sind häufig in den Pausen nicht gezeichnet.
22) P.J. Meier, Die Baugeschichte des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 45, 1924, S. 32
23) H. Swarzenski in der Rezension der Dissertation von J. Gerhardt, (Notizen und Nachrichten) in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N.F. Bd. 4, 1935, S. 187: "... die zweifellos erst zwischen 1253 - 60 entstandenen Putzritzungen im Magdeburger Dom."
24) Abb. bei Habicht, Niedersächsische Miniaturen, Abb. 37
25) Monumenta Germaniae Historica, Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Bd. 1: A. Wachtel, Alexander Minorita, Expositio in Apocalypsim, Weimar, 1955, S. XXVI ff. Die stilistisch nicht weit entfernten Miniaturen einer weiteren Handschrift dieses Apokalypsenkommentars in Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Hs. A 117 (vgl.

Wachtel, S. XII ff.) zeigt auf fol. 90^{recto} eine Gruppe von Bischöfen, die mit den Bischofsgestalten der Magdeburger Putzritzzeichnungen zu vergleichen sind (vgl. R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, Dresden, 1906, S. 126, Abb. 102; dort noch als Arbeit aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts bezeichnet).

26) Das Blatt befand sich früher in der Privatsammlung Kahlert in Eisenach; vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 106 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 83

27) vgl. auch die gedrechselten Thronpfosten zu beiden Seiten der Muttergottes mit denen in der Putzritzzeichnung.

28) H. Daffner, Salome - ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, München, 1912

29) O. Grosso, Il tesoro della cattedrale di Genova I - Le arche di S. Giovanni Battista e il piatto di Salome, in: Dedalo, 5. Jg. Bd. 1, 1924, S. 414 ff.

30) Ähnlich leidenschaftslos auch Salome und Herodias auf dem Architrav über dem Hauptportal des Baptisteriums in Pisa (vgl. W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig, 1926, Taf. 88). Es sei noch auf eine Darstellung aufmerksam gemacht, die ebenfalls mit diesem Thema verbunden ist und erneut für die Bereicherung der Gastmahlszene durch einen französischen Künstler spricht. Auf einem Kapitell des ehemaligen Klosters S. Etienne in Toulouse werden außer dem Gastmahl und der Enthauptung Herodes und Salome in einem selbständigen Bild dargestellt. Der betörte Herrscher faßt dem noch im Tanzschritt verharrenden Mädchen kosend unter das Kinn. Nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, daß hier eine Umdeutung der Herodias-Salome-Gruppe vorliegt (vgl. P. Mesplé, Toulouse-Musée des Augustins, Les sculptures romanes (Inventaire des collections publiques françaises, Nr. 5), Paris 1961, Nr. 31; vgl. auch Mâle, L'art religieux I, S. 107).

31) Cockerell, Old Testament illustrations, Szene 44; sehr ähnlich auch im Münchner Cod. lat. 835, fol. 16^{recto}

32) Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S. 46 ff.

33) Swarzenski, Lateinische Handschriften, Tafelband, Abb. 229

34) H. Daffner, Salome (vgl. Anm. 28), Abb. auf S. VI
33) Auf die Wandmalereien in Büchen wurde der Verfasser durch Frau Wiebke Michler-Weiss, Marburg aufmerksam. Für den Hinweis und eine zur Verfügung gestellte Aufnahme hat er aufrichtigsten Dank zu sagen.
36) O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Bd. 2, Frankfurt/M., 1926, Taf. 153, Abb. 17
37) vgl. Doering/Voß, Meisterwerke, S. 104: Swarzenski, Kunstkreis, S. 262 und Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S. 92 und 148
38) Foto Monuments Historiques, Neg.-Nr. MH 9322
39) Foto Monuments Historiques, Neg.-Nr. MH 14567
40) J. Verrier, La cathédrale de Bourges et ses vitraux, Paris, 1942, Taf. 21
41) Corpus Vitrearum, France I, S. 209 und Taf. 56 bzw. S. 338 (die Scheibe des Musée Cluny nicht abgebildet).
42) H. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien, 1935, S. 17 und Taf. 2
43) Laborde, Bible Moralisée, Taf. 173, 500, 799
44) O. Pächt, The illustrations of St. Anselm's prayers and meditations, in: Journal of the Warburg und Courtauld Institutes, Bd. 19, 1956, Abb. 19e.
45) London, British Museum, Neg.-Nr. 7249
46) K. Pfister, Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes, München, 1922, Farbtafel gegenüber S. 24
47) Kroos, Stickereien, S. 62
48) Zusammenhänge zeigt diese Gestalt mit dem Vater des verlorenen Sohnes im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 9) bezüglich der Gewanddrapierung und der Borten am Kragen und am unteren Saum; auch dort ergibt sich die "Verdoppelung des Außenkonturs" unterhalb der Arme.
49) Kroos, Stickereien, S. 64 f.
50) Die Fragmente an der Seitenwand der Kapelle wurden bisher nicht bemerkt. Außer der erwähnten Gestalt sind noch schwach Christus, eine Frau mit Heiligenschein und ein Jude zu erkennen, der eine Hand vor die Unterpartie seines Gesichtes führt, sowie im unteren Teil ein kastenähnliches Gebilde. Es ist zu vermuten, daß es sich um die

Szene 'Auferweckung des Lazarus' handelt. Die hier zum Vergleich herangezogene Figur könnte als der in die Leichentücher gewickelte Lazarus angesehen werden. Die Handbewegung des Juden würde den Verwesungsgeruch andeuten, die Frau wäre die Hl. Maria-Magdalena, der die Kapelle geweiht ist.

51) Die Sockelzone des Thrones (Marienkrönung) auf der Tafel zeigt Ähnlichkeiten mit dem von Herodes und Herodias in Bild JIII,4

52) Der Mantel, der die ganze Gestalt umhüllt, rundet die Körperkonturen ab, und die Faltenbahn, die sich straff vom Haupt in den Schoß herunterzieht, schafft eine beherrschend hervortretende senkrechte Linie, so daß die Gruppe der Zuhörer durch diese Figur nach rechts wie von einer abschließenden Klammer zusammen gefaßt wird. Diese Wirkung wird mit gleichen Mitteln auch in dem rechts sitzenden Jakobus in der Abendmahlszene des Naumburger Lettners erzielt, der nach 1249 anzusetzen ist (vgl. H. Beenken, Der Meister von Naumburg, Berlin, 1930, Abb. 80), vgl. auch die beiden weiblichen Gestalten, die eine Gruppe von sitzenden Zuhörern rahmen, im Apokalypsenkommentar Mm. 5. 31, fol. 74^{verso}.

53) Kroos, Stickereien, S. 42; Abb. bei Schuette/Müller-Christensen, Stickereiwerk, Abb. 143

54) Über möglicherweise direkte Zusammenhänge zwischen den Braunschweiger Malereien und dem Wernigeroder Magdalenenteppich vgl. Kroos, Stickereien, S. 42

55) Es besteht kein Anlaß zu der Vermutung, daß mit den hier sehr detaillierten Architekturdarstellungen die Abbildung bestimmter (Braunschweiger) Bauwerke beabsichtigt wurde. Doch sei auf den fragmentierten Gedenkstein in der Mindener Martinikirche hingewiesen, der in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist (vgl. A. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Minden, Münster, 1902, S. 89 und Taf. 51,4 und K. Löffler, Mindener Geschichtsquellen Bd. 1, Die Bischofschroniken des Mittelalters, Münster, 1917, S. 46 f.). Zwischen den Bischöfen Sigebert und Egilbert zeigt er die obere Hälfte eines vielgliederigen Gebäudes, aus dem der charakteristische

Westbau des Mindener Domes herauszulesen ist. Bei der Aufzählung der einzelnen Bauteile mit ihren Fenstern, Giebeln und Dächern sowie deren Ziegeldeckung und kugelförmigen Bekrönungen bedient sich diese Darstellung der gleichen Versatzstücke wie sie auch im Magdalenenteppich und in den Braunschweiger Bildern verwendet sind. Durch ihre spezifische Zueinanderordnung gelang gleichzeitig ein 'Porträt' des Mindener Domes.

56) vgl. auch Gerhardt, Wandmalereien, S. 32; vgl. die Charakterisierung verschiedener Baumarten - darunter auch eine Eiche - auf dem Architrav mit der Geschichte des Täufers über dem Portal des Baptisteriums in Pisa (vgl. W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig, 1926, Taf. 88)

III. E Der Blasius-Zyklus

1) Zitiert nach der Ausgabe von R. Benz, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, Jena, 1925
2) Haseloff, Malerschule, S.141
3) Eine Scheibe in Chartres zeigt den Hl. Theodorus, der - vor einer Säule stehend - von zwei Knechten mit eisernen Rechen geschunden wird. Seine Arme sind wie die des Blasius in BI,5 über dem Kopf verschränkt an die Säule gebunden (vgl. Delaporte/Houvet, Vitraux Chartres, Taf. 111 unten).
4) Chicago, The Art Institute of Chicago; früher in der Privatsammlung R. Forrer in Straßburg, vgl. R. Forrer, Unedierte Miniaturen, Federzeichnungen und Initialen II, Straßburg, 1907, S. 8 f. und Taf. 11. Über den Arenberg-Psalter (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 3102) vgl. Porcher, Manuscrits à peintures, Nr. 4 und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr. 12.
5) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 120
6) Haseloff, Malerschule, Nr. IX und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr. 20
7) Haseloff, Malerschule, Nr. XI und Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr. 21, dort eine Datierung nach der

Jahrhundertmitte (1255) der stilistischen Erscheinung nach als möglich bezeichnet. Engstens verwandt der Psalter J 26 in der Hildesheimer Dombibliothek (Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Nr. 19), der ebenfalls eine Geißelung (fol. 39^{verso}) enthält (vgl. Ausstellungskatalog 'Hildesia Sacra', Hannover, Kestner-Museum, Hannover 1962, Nr. 56 und Abb. 12). Das Einzelblatt mit der Pfingstdarstellung in Washington (früher Privatsammlung Kahlert in Eisenach) stammt wahrscheinlich aus diesem Psalter (vgl. Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 83).

8) Haseloff, Malerschule, S. 142

9) Ein Psalter in Kloster Marienthal bei Zittau zeigt die dem Bild BII,1 thematisch verwandte Szene 'Christus wird zur Geißelung geführt' (fol. 60^{verso}); beide Hände sind weit vorgestreckt und gefesselt (vgl. Swarzenski, Lateinische Handschriften, Textband, S. 146 und Tafelband, Abb. 832).

10) Brandes, Wandgemälde, S. 16 ergänzt zu: "EGREDERE BLASI, ADLETA DILEGTISSIME".

11) Demus, Mosaics, Abb. 69 b

12) Swarzenski, Lateinische Handschriften, Textband, S. 157 Anm. 3 und Tafelband, Abb. 925

13) Hahnloser, Musterbuch, S. 8 f.

14) Weitzmann, Musterbuch, S. 236 ff.

15) vgl. die Gestalt Christi auf dem Scheitel des Ölbergs in dem Londoner Blatt Ms. Add. 17687 i

15a) Die dem Verfasser der vorliegenden Arbeit bekannt gewordenen Darstellungen aus der Blasius-Legende beschränken sich hauptsächlich auf Illustrationen der Schindung und der Enthauptung des Heiligen. Der 11 Szenen umfassende Zyklus in der Turiner Handschrift I.II.17 (vgl. Kap. V.D, Anm. 7) enthält auch eine Darstellung des hier behandelten Themas (fol. 73^{verso}). Sie schildert jedoch einen anderen Zeitpunkt dieser legendären Begebenheit, so daß ein Vergleich mit dem Braunschweiger Bild BII,4 nicht sinnvoll erscheint (wie auch die übrigen Szenen in der Handschrift einem anderen Kompositionsschema folgen). Nur die Umrandung des Teiches durch ein zerklüftetes und bergiges Ufer kehrt ähnlich in der betreffenden Miniatur wieder.

16) Sehr ähnlich die Legende des Hl. Ägidius: Jäger werden durch eine Hirschkuh auf den Heiligen aufmerksam, der sich als Einsiedler in einen Wald zurückgezogen hat (vgl. Legenda Aurea). Neumann, Reliquienschatz, S. 13 weist auf das St. Ägidienkloster, "das zweite große Stift inner Braunschweigs Mauern", hin: "Die Berührungen zwischen St. Blasius und St. Ägidius sind deutlich genug. Es handelt sich um eine Waldeinsamkeit, in welcher die Heiligen entdeckt werden. Die Waldgründe an der Oker luden zum Kult dieser Heiligen ein."

17) Der Hase kauert in ähnlicher Weise auf dem Boden wie der, den Villard de Honnecourt in seinem Musterbuch zeichnete (vgl. H. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien, 1935, S. 45 und Taf. 17c). Wie den meisten Tierdarstellungen Villards könnte auch dem Hasen in BI,1 eine Vorlage aus einem Bestiar oder einem Physiologus zu Grunde gelegen haben (hierzu vgl. Hahnloser, S. 268 ff.).

III. F Der Thomas Becket-Zyklus

1) Brandes, Wandgemälde, S. 14
2) Zu dieser Annahme führt folgende Beobachtung: Der linke Rand der Pause schneidet keine der Linien von T,1 ab; er umgeht die äußersten linken Umrisse in einigem Abstand. Der Befund von T,1 ist in die Pause T,2 aufgenommen; angesichts dieser nur wenigen Reste scheint sich der Aufwand einer eigens T,1 vorbehaltenen Pause nicht gelohnt zu haben.
3) Borenius, Thomas Becket, S. 109 (Appendix I) gibt die entsprechenden Passagen aus der Proklamation Heinrichs VIII. vom 16. November 1538 wieder.
4) L. Bégule, La cathédrale de Sens, Lyon, 1929, S. 46 f.
5) Delaporte/Houvet, Vitraux Chartres, Taf. 63 - 66
6) Nicht von T. Borenius erwähnt; vgl. P. Colmet Daage und J. Lafond, La cathédrale de Coutances, Paris, 1933, S. 82 ff., geringe Restaurierungen im 19. Jahrhundert; Foto Monuments Historiques, Neg.-Nr. MH 163242/43/44
7) Borenius, Thomas Becket, S. 54

8) London, British Museum, Royal Ms. 2 B VII; G. Warner, Queen Mary's Psalter, London, 1912, S. 50 und Taf. 282 - 294

9) Der Zyklus in Trier wurde früher als Vita des Hl. Lambert gedeutet (vgl. Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 622 f. und Abb. 433, 434), überzeugender aber von Borenius, Thomas Becket, S. 54 für Thomas Becket in Anspruch genommen.

10) Brandes, Wandgemälde, S. 16 überliefert der Pause widersprechend: "S. Thomas, praesul reg.. contrarius....stis p....."

11) Borenius, Thomas Becket, S. 41 f. und Taf. 11,12. Der Aufbewahrungsort zur Zeit der Veröffentlichung seines Buches (1932) scheint T. Borenius unbekannt gewesen zu sein. Er bezeichnet die Miniaturen als im Jahre 1883 im Besitz von Madame Goethals-Danneel in Courtrai befindlich und von Paul Meyer im Jahre 1885 in der 'Société des anciens textes français' veröffentlicht.

12) Dort mit der Einschiffung des flüchtenden Thomas in einem Medaillon vereinigt.

13) Die Versöhnung wurde von Frankreichs König Ludwig VII betrieben. Durch seine Vermittlung trafen sich Thomas und Heinrich II mehrere Male, sowohl auf französischem als auch auf englischem Territorium in Frankreich (vgl. Borenius, Thomas Becket, S. 6 f.)

14) Borenius, Thomas Becket, S. 70 ff.

15) Borenius, Thomas Becket, Taf. 37,1

16) Abb. bei Huggler, Alexander-Apokalypse, Abb. 2

17) Laborde, Bible Moralisée, Taf. 180. Dieses Medaillon illustriert 2 Könige 5,21. Die beiden Reiter sind Naaman und ein Begleiter, die nach Aram r e i s e n.

18) Brandes, Wandgemälde, S. 29; ebenso auch Schiller, Architektur, S. 47

19) A. Henze, Romanische Wandmalerei in Westfalen (Lebensräume der Kunst, Heft 8), Wattenscheid, 1943, S. 14 f. mit Abb.

IV. Die Gemälde des Vierungsgewölbes

1) Die Maße der Vierung nach Meyer-Bruck, Braunschweiger Dom, S. 3 ff.: Das lichte Maß innerhalb der Vierungsbögen von N nach S ca. 8,90 m, von W nach O ca. 9,20 m; die Gurte des N u. S-Bogens ca. 1,15 m stark, die des W u. O-Gurtes ca. 0,95 m; Scheitelhöhe der Vierungsbögen ca. 15,80 m über Langhaus-Niveau, die Scheitel des Gewölbes ca. 17,00 m über Langhaus-Niveau; die Schilde haben also eine Höhe von ca. 1,20 m.
2) Schiller, Architektur, S. 31, berichtet: "... die Inschriften des Gurtes zwischen den beiden Chorquadraten (Chor und Vierung) dagegen verherrlichen die Jungfrau Maria. Diese letzteren indessen sind nach einem alten Miniatur-Gemälde erneuert." H. Brandes erwähnt diese Ergänzung nicht und erweckt den Eindruck, als gehörten die Inschriften in den Medaillons dieses Gurtbogens zu dem mittelalterlichen Bestand.
3) Brandes, Wandgemälde, S. 4

IV. A Die sechs Szenen aus dem Neuen Testament

1) In den Geburtsdarstellungen der Haseloff-Handschriften hat das Lager einen nierenförmigen Umriß. In Braunschweig, auf der Halberstädter Kasel 209 (Schuette, Bildteppiche, Taf. 45), in den Wandmalereien von Kloster Marienberg (Marientod), auf dem Quedlinburger Teppich (Hochzeitsbett des Merkur und der Philologia, J. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters, Berlin, 1903, S. 1 ff.) und in der Hildesheimer Decke (Jesse) wird ein Bett mit Pfosten gegeben, wie auch dort noch ein Kopfkissen hinzugefügt wird; über die Umbildung des 'byzantinischen Lagers' zu einem 'Bett' in der abendländischen Kunst vgl. Mâle, L'art religieux I, S. 108 f.
2) Haseloff, Malerschule, S. 92 ff.
3) vgl. Hildesheim, Domschatz, Ratmann-Sakramentar, Ms. 37, fol. 17^{recto} (Sommer, Abb. 96); Brabecke, Fürstenberg (Stammheimer)Missale, fol. 92^{recto} (Sommer, Abb. 98);

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Evangeliar MA 55, Fol. 19^{recto} (Sommer, Abb. 97); Upsala, Universitätsbibliothek, Evangeliar Ms. C 83, fol. 17^{recto} (Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, Abb. 9); Gmunden, Schloß Cumberland (ehemals ?), Evangeliar Heinrichs des Löwen, fol. 20^{recto} (Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, Abb. 18); Cleveland/Ohio, Cleveland Museum of Art, Einzelblatt No. 33445 (Swarzenski, Kunstkreis, Abb. 211; früher westfälischer Privatbesitz); Brandenburger Dom, Evangelistar, fol. 3^{verso} (Brandenburger Evangelistar, Taf. 4)

4) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 308, Abb. 4
5) Swarzenski, Lateinische Handschriften, Tafelband, Abb. 917
6) vgl. auch Brandenburger Evangelistar, fol. 3^{verso} (Brandenburger Evangelistar, Taf. 4)
7) Wentzel, Meisterwerke, Abb. 61
8) Haseloff, Malerschule, S. 103 ff.; vgl. auch die grundlegende Studie von D.C. Shorr, The iconographic development of the presentation in the temple, in: The Art Bulletin, Bd. 28, 1946, S. 17 ff.
9) Haseloff, Malerschule, Abb. 107
10) J. Porcher, Manuscrits à peintures, Farbtafel 4
11) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 84 ff. und Abb. 13
12) Brandenburger Evangelistar, Taf. 12
13) Haseloff, Malerschule, S. 164 ff.
14) Haseloff, Malerschule, Abb. 42
15) Haseloff, Malerschule, Nr. V
16) Brandenburger Evangelistar, Taf. 36
17) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 309, Abb. 5
18) Stange, Romanische Tafelmalerei, S. 139 ff., dort als Werk der "Gruppe sächsisch-westfälischer Malereien um 1240" bezeichnet und mit dem Goslarer Evangeliar verglichen.
19) Der gesenkte Flügel bildet keine für Braunschweig typische Ausnahme; er findet sich auch bei anderen byzantinischen oder byzantinisch beeinflußten Grabesengeln, zum Beispiel im sogenannten Melissenda-Psalter, London, British Museum, Ms. Egerton 1139, fol. 10^{recto} (vgl. H. Buchthal, Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957, Taf. 10a).

20) Sehr ähnlich die beiden Frauen auf dem aus der Sainte-Chapelle stammenden Reliquiar im Louvre, eine byzantinische Arbeit wahrscheinlich des 12. Jahrhunderts. Über den Frauen stehen die Worte: "Denn es war sie Zittern und Entsetzen angekommen (Mark. 16,8)", vgl. Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, S. 77 f. und Taf. 167

21) vgl. die unterschiedliche Schilderung in den Evangelien bei Matth. 28,1 ff.; Mark. 16,1 ff. und Luk. 24,1 ff.

22) vgl. auch Haseloff, Malerschule, S. 165; in den älteren Darstellungen des Psalters Heinrichs des Löwen, London, British Museum, Ms. Lansdowne 381, fol. 11^{recto} und des Braunschweiger Evangeliars MA 55, fol. 91^{verso} bezeichnen die Architekturen ebenfalls den von Öllampen erhellten Innenraum des Grabes.

23) vgl. M. Koch, Die Rückenfigur im Bild, von der Antike bis zu Giotto (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2), Recklinghausen, 1965, S. 47: "In Bamberg (Propheten der Chorschranken) kehrt die antike Form der Gegenüberstellung wieder. In den Schrankenreliefs wird einer der Propheten, indem er vorwärtsgehend sich nach hinten wendet, zu einer halb vom Rücken her gesehenen Figur. In seiner jähen Drehung spiegelt sich die Heftigkeit der Unterredung wider. Damit ist die Kampfthematik des antiken Schemas auf die Ebene g e i s t i g e r A u s - e i n a n d e r s e t z u n g übertragen."

24) Réau, Iconographie, Bd. 2.2, S. 562

25) P. de Palol und M. Hirmer, Spanien - Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München, 1965, S. 169 und Taf. 89; vgl. auch A. Kingsley Porter, Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, Bd. 1, Boston, 1923, S. 198

26) Abb. bei H. Appuhn, Meisterwerke der niedersächsischen Kunst des Mittelalters, Bad Honnef, 1963, S. 86; Detailabbildung Foto Marburg, Neg.-Nr. 23181

27) Die Worte der beiden Spruchbänder, die in dieser Miniatur von den Jüngern und von Christus gehalten werden, lauten: "Qui sunt hi sermones, quos confertis?" und "Tu solus peregrinus?" (Luk. 24,17-18)

28) Deuchler, Ingeborgspalter, S. 59 f. u. Taf. XXVI

29) vgl. hierzu O. Gillen, Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Berlin, 1931, S. 12 f.
30) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 81 ff.
31) Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, Abb. 20
32) Brandenburger Evangelistar, Taf. 40
33) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Abb. 12
34) Haseloff, Malerschule, Abb. 108
35) Schuette, Bildteppiche, Taf. 44
36) Haseloff, Malerschule, Abb. 43
37) Stange, Sächsische Buchmalerei, S. 310
38) A. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 21, 1900, S. 235, Abb. 15
39) Ebenso geschwungen die Schlaufe am linken Knie des krönenden Christus auf der Quedlinburger Altartafel
40) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 108 f.
41) Besonders in den quergelagerten Aufbauten der Szenen V,2 und V,5, die sich mit denen im Arenberg-Psalter auf fol. 7^{recto} und des Berliner Psalters 78A7 auf fol. 27^{verso} vergleichen lassen.

IV. B Das Himmlische Jerusalem

1) Brandes, Wandgemälde, S. 4 f.
2) Aus den von Brandes hinzugefügten Beobachtungen über die Art der Abkürzung von 'mortuus' und die fehlerhafte Schreibweise in 'crucipixus' und 'ecclesuim' geht hervor, daß die Texte bei der Aufdeckung im Jahre 1845 weitgehend erhalten gewesen sein müssen. Aus dem Tagebuch von O. Schulz ist nicht zu entnehmen, ob allen oder wenigstens einigen Apostelnamen auf den Zinnenkränzen der Tortürme mittelalterliche Spuren zu Grunde liegen. Deshalb bleibt ungeklärt, ob die Verteilung der einzelnen Glaubensartikel an die Apostel die ursprüngliche ist (vgl. hierzu Neumann, Reliquienschatz, S. 166 und Swarzenski, Kunstkreis, S. 243, Anm. 5).

3) Abb. bei J. Baltrusaitis, Réveils et prodiges-Le gothique fantastique, Paris, 1960, S. 85; vgl. auch I. Hänsel-Hacker, Die Fresken der Kirche St. Nikolaus bei Matrei, in: Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, Bd. 3, 1954
4) Ginhart/Grimschitz, Dom zu Gurk, Taf. 79
5) H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich, 1950, S. 125 ff. und 128 ff.; ausführlich Kitt, Der frühromanische Kronleuchter
6) A. Zeller, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim, Berlin, 1907, S. 72 ff. und Taf. 49
7) Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale (vgl. Anm. 5), Abb. S. 126
8) Nach Kitt, Der frühromanische Kronleuchter, Teil II, S. 54 kann der Aachener Leuchter nicht als Himmlisches Jerusalem gedeutet werden; A. Kitt erklärt die Darstellung St. Michaels mit dessen Eigenschaft "als Schutzpatron der deutschen Nation und des deutschen Kaiserhauses" (Schenkung durch Barbarossa); Abb. der Vierpaßscheibe bei F. Kreusch, Zur Planung des Aachener Barbarossaleuchters, in: Aachener Kunstblätter, Heft 22, 1961, S. 21 ff. und Abb. 4; dort auf S. 29, Abb. 9 auch die quadratische Scheibe des Komburger Leuchters, die ein Medaillon mit Christus in Halbfigur und die Worte "Ego sum lux mundi" zeigt.
9) Kitt, Der frühromanische Kronleuchter, Teil II, S. 39
10) Kitt, Der frühromanische Kronleuchter, Teil I, S. 105
11) H. Schmitz, Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland, München, 1924, S. 202, Abb. 147

IV. C Die Propheten

1) Brandes, Wandgemälde, S. 5; die in den Klammern hinzugefügten Textstellen nach Essenwein, Wandgemälde, S. 24 f.
2) Wie schon bei den Sätzen des Credo, läßt sich auch aus diesen Angaben entnehmen, daß der Text in dem oben genannten Wortlaut vollständig vorgefunden wurde und nicht als Zutat des 19. Jahrhunderts angesehen werden muß, was

zunächst die leeren Schriftbänder in den fünf erhaltenen Pausen befürchten lassen. Für die Ursprünglichkeit sprechen mehrere Beobachtungen:

a) In dem Jeremias-Zitat findet sich die Form 'salutabitur' statt der in der Vulgata verwendeten Form 'salvabitur'. Nach F. Kaulen (F. Kaulen, Sprachliches Handbuch zur biblischen Vulgata, Freiburg i. Br., 1904, S. 183) sind die Verben 'salutare' und 'salvare' im mittelalterlichen Kirchenlatein als Synonyme anzusehen. Es ist kaum anzunehmen, daß sich eine ergänzende Hand im 19. Jahrhundert zu der ebenso zulässigen, aber weit selteneren Version 'salutabitur' (falls deren Kenntnis vorausgesetzt werden kann) entschlossen und nicht auf die gebräuchliche Vulgata-Version 'salvabitur' zurückgegriffen hätte.

b) Die lateinische Endung 'ae' für den Nominativ Plural und den Genitiv Singular eines femininen Nomens ist wechselnd durch 'ae' oder 'e' ausgedrückt (Sophonias: manus tuae; Isaias: glorie tue). Wie zahlreiche mittelalterliche Handschriften beweisen, spricht die Inkonsequenz in der Schreibweise für die Echtheit der Propheten-Texte.

c) Die falsche Lesung der letzten Worte des Zacharias-Zitats (... gratia t. precum = gratiae et precum) konnte während der Restaurierung von R. Curdt und O. Schulz korrigiert werden. Die Buchstaben der Texte waren leicht vertieft im Putz erkennbar; daraus ergibt sich die Annahme, daß der für die Schrift verwendete Farbstoff ätzend auf den Putz gewirkt hat (Das Tagebuch von O. Schulz geht jedoch auf die Texte nicht näher ein).

3) Prophetenbüsten ausnahmsweise im Elisabeth-Psalter

4) Diese Wandmalereien gehören zu den sehr früh aufgedeckten: erste Spuren traten im Jahre 1830 zu Tage. Vgl. O. Doering, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halle, 1902, S. 326 ff. und Abb. 117 - 127; vgl. auch Haseloff, Malerschule, S. 335

5) Wentzel, Meisterwerke, S. 30 und 89

6) H. Schmitz, Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland, München, 1924, S. 224, Abb. 164; dieser Prophet aus Lohne ist in der Kopfbedeckung (mit dem zur Seite flatternden Zipfel) sehr ähnlich jenem Propheten (?) auf dem Gurt des südlichen Vierungsbogens, der das Spruchband "Laudate dominum de coelis" hält.
7) Wentzel, Meisterwerke, Abb. 73

IV. D Zum Befund während der Restaurierung von 1937 - 41

1) Schiller, Architektur, S. 47; Brandes, Wandgemälde, S. 28; Gerhardt, Wandmalereien, S. 54 weist auf eine gleiche Beobachtung im Dom zu Gurk hin (vgl. Ginhart/ Grimschitz, Dom zu Gurk, S. 65); vgl. auch P. Hirschfeld, Ausmalungen von ostholsteinischen Kirchen im 13. und 14. Jahrhundert, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1954, Heft 2, S. 86 f. berichtet über - dem niedersächsischen Kunstkreis sehr verwandte - Wandmalereien aus der Mutte des 13. Jahrhunderts in der Kirche von Seedorf: "Die Konturenlinien zeigen tiefe Vorritzungen, sorgfältig mit einem Stichel furchenartig eingetieft."
2) Schiller, Architektur, S. 47; Brandes, Wandgemälde, S. 28: "noch erkennbare Korrekturen ..., die um eine halbe Kopflänge die Gestalten vergrößerten oder verkleinerten."

V. A Die Verherrlichung Christi und Mariae

1) Nach Meyer-Bruck, Braunschweiger Dom, S. 8 betragen die Maße des Grundrisses in W-O-Richtung ca. 9,05 m, in N-O-Richtung ca. 8,35 m.
2) Nach einer mündlichen Mitteilung von Herrn F. Herzig
3) vgl. auch die Engelhalbfiguren seitlich des Thrones in der Marienkrönung der Wandmalereien in Kloster Marienberg/Helmstedt.
4) H. Appuhn, Meisterwerke der niedersächsischen Kunst des Mittelalters, Bad Honnef, 1963, S. 78 und H.G. Griep,

5) Haseloff, Malerschule, Abb. 54
6) Haseloff, Malerschule, Nr. XV, 5b
7) A. Verbeek, Schwarzrheindorf - Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde, Düsseldorf, 1953, Abb. 57
8) A. Henze, Westfälische Kunstgeschichte, Recklinghausen, 1957, Abb. 77
9) Brandes, Wandgemälde, S. 19 f.
10) Die von Brandes hinzugefügten Anmerkungen "(unverständlich)", die zum Teil unaufgelösten Abkürzungen und die falsche Lesung von 'commovebo' bzw. 'movebo' als 'commonebo' bzw. 'monebo' im Aggäus-Zitat beweisen, daß die Texte 1845 weitgehend erhalten waren. Brandes macht keine Bemerkungen zu der Schriftform, die sich gegenüber der in den Texten von Chor und Vierung unterscheidet (s.u.).
11) Haseloff, Malerschule, Nr. IV und Abb. 89
12) Haseloff, Malerschule, Nr. VI und Abb. 97
13) Die apokalyptische Frau und andere Darstellungen dieses Themenkreises im Apokalypsenkommentar Mm. 5.31 folgen anderen ikonographischen Mustern.
14) Haseloff, Malerschule, Abb. 108; ebenso bei der Maria in der Geburt Christi des Berliner Einzelblattes Nr. 636
15) Haseloff, Malerschule, Abb. 105
16) vgl. auch die ebenso gebildete Glorie der Dreifaltigkeit in einem der Fenster in der Elisabethkirche zu Marburg, vgl. Haseloff, Glasgemälde Marburg, Taf. 14,1
17) Kroos, Stickereien, S. 63
18) Haseloff, Malerschule, Abb. 54
19) A. Henze, Westfälische Kunstgeschichte, Recklinghausen, 1957, Abb. 143; vgl. auch H. Schwartz, die Wandgemälde der Hohnekirche in Soest im alten Gewande, in: Westfalen, Bd. 22, 1937, S. 291 weist auf die vielen Fehlstellen innerhalb des Gewölbes hin. Mehrere noch erhaltene Pausen, die auch einige Engel wiedergeben, rechtfertigen den Vergleich mit Braunschweig.
20) Sie finden sich mehrfach bei den Gestalten in den Wandgemälden der Hohnekirche zu Soest. Die betreffenden Pausen schließen den Verdacht aus, daß diese 'Halstücher' der Übermalung von A. Quensen (vgl. Anm. 19, H. Schwartz,

Die Wandgemälde, S. 285) entstammen.
21) Deschamps/Thibout, Peinture murale, Taf. 46,2
22) Dalaporte/Houvet, Vitraux Chartres, Taf. 34, 223, 231, 276
23) Laborde, Bible Moralisée, Taf. 52, 88, 163, 329, 425, 751
24) Schuette/Müller-Christensen, Stickereiwerk, Abb. 102
25) Delaporte/Houvet, Vitraux Chartres, Taf. 199 - 202

V. B Die Klugen und Törichten Jungfrauen

1) Brandes, Wandgemälde, S. 30; vgl. auch Schiller, Architektur, S. 44
2) Die senkrecht halbierten Giebel sehr häufig und typisch für die Haseloff-Miniaturen, vgl. Haseloff, Malerschule, S. 316
3) Haseloff, Malerschule, Nr. XVI (Nachtrag, S. 353)
4) Mit einer Ausnahme sind die Texte der Gestalten auf dem Gurt des südlichen Vierungsbogens ebenfalls in gotischer Minuskel gegeben. Die Worte "Laudate eum omnes stellae" sind in der Majuskel geschrieben. Das ganze Medaillon scheint weitgehend ergänzt worden zu sein. H. Brandes gibt darüber keine Auskunft. Ebenso ungeklärt bleibt, weshalb einige Namen über den Propheten im südlichen Querhausarm in der Majuskel, einige in der Minuskel gegeben sind.
5) L. Behling, Die Klugen und Törichten Jungfrauen zu Magdeburg, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8, 1954, S. 24 ff.
6) Haseloff, Malerschule, S. 25
7) Haseloff, Glasgemälde Marburg, Taf. 15,8
8) Haseloff, Glasgemälde Marburg, S. 15 und 17; Es sei auf die Dissertation über die Glasgemälde der St. Elisabeth-Kirche aufmerksam gemacht, die in Berlin von Fräulein Monika Bierschenk vorbereitet wird.
9) Haseloff, Glasgemälde Marburg, Taf. 15,6
10) Haseloff, Glasgemälde Marburg, Taf. 15,2

V. C Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt

1) eine farbige Abbildung dieses Wandgemäldes in: Das große Buch der Kunst (Herausgeber B. Bilzer u.a.), Braunschweig, 1958, S. 203
2) vgl. W. Loeschcke, Der Griff ans Handgelenk - Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung, in: Festschrift für P. Metz, Berlin, 1965, S. 46 ff.
3) Ähnlich die Haltung des unter dem Kreuz gebeugten Christus in der Kreuztragung des Wiener Evangelistars s.n. 12760 (fol. 64^{recto}; vgl. Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, Abb. 8)
4) Haseloff, Malerschule, S. 156 ff.
5) Haseloff, Malerschule, Abb. 16
6) Haseloff, Malerschule, S. 159
7) vgl. Réau, Iconographie, Bd. 2, 2, S. 531 f. Die Höllenfahrt Christi ausführlich im Nikodemus-Evangelium (vgl. W. Michaelis, die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament, Bremen, 1956, S. 189 ff.)
8) Haseloff, Malerschule, S. 159 und A. Goldschmidt, English influence on medieval art of the continent, in: Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter, Bd. II, Cambridge/Mass., 1939, S. 721 ff.
9) Getriebener Buchdeckel aus dem 13. Jahrhundert in der Biblioteca Marciana in Venedig, Miniaturmosaik aus dem 14. Jahrhundert im Florentiner Dommuseum (vgl. Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, Taf. 174 und XXXVII)
10) vgl. Falk, Andrea Pisano, S. 125 ff. und Réau, Iconographie, Bd. 2, 1, S. 460. Johannes d.T. in der Vorhölle auch im S.n. 12760, im Wolfenbüttler Musterbuch (fol. 90^{recto}; Hahnloser, Abb. V), im Donaueschinger Psalter 209 (fol. 40^{verso}; Haseloff, Malerschule, Abb. 97)
11) Neben zahlreichen byzantinischen Beispielen auch im Wolfenbüttler Cod. Helmst. 65 (fol. 12^{recto}; vgl. Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S. 132)
12) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 68 ff. u. Abb. 10
13) Über die drei verschiedenen Anastasis-Typen vgl. Weitzmann, Musterbuch, S. 233 f.

14) vgl. Rice/Hirmer, Kunst aus Byzanz, Taf. 118 u. XXXVII
15) Hahnloser, Musterbuch, S. 9
16) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 70
17) Haseloff, Malerschule, S. 162 ff.
18) Doering/Voß, Meisterwerke, S. 102
19) Schrade, Auferstehung Christi, Taf. 3, Abb. 12, 14 und Taf. 5, Abb. 23, 24
20) vgl. zum Beispiel Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms. 10527, fol. 80^{verso} (Kreuzigung)
21) Die Nachzeichnung von Quensen zeigt den Rand des Helmes leicht gebogen und zur Stirnmitte einschwingend. Bei der letzten Restaurierung erwies sich jedoch die beschriebene Form des Helmes als die ursprüngliche.
22) Deuchler, Ingeborgpsalter, S. 79 u. Taf. XXXIII, Abb. 44, 45 sowie Taf. XXXIV, Abb. 46. Der Ingeborgpsalter birgt viele Byzantinismen. Der Panzer des Goliath weist auf byzantinische Vorbilder. Für den Helm hat der Verfasser in byzantinischen Denkmälern keine Parallelen gefunden. In der Miniatur "Geißelung und Kreuztragung" des Semeca-Missales (vgl. Mrusek, Drei deutsche Dome, farbige Abb. 227) trägt der rechte Folterknecht (Geißelung) einen sehr ähnlichen Helm. Einer der Soldaten in der Kreuztragung besitzt eine Kopfbedeckung, die aus einem Stirnband und aufragenden Federn besteht. Einerseits sind die byzantinischen Elemente in der Halberstädter Handschrift nicht zu übersehen, andererseits hat O. Gillen für das Goslarer Evangeliar, die Schwesterhandschrift des Semeca-Missales, westliche Züge auch in der Kostümierung nachweisen können (vgl. O. Gillen, Das Goslarer Evangeliar, Goslar und Stade, 1932, S. 34 f.
23) Haseloff, Glasmalereien Breitenfelde, S. 11
24) Stange, Sächsische Buchmalerei, Abb. 5
25) Haseloff, Malerschule, S. 169 ff.
26) Kassel, Landesbibliothek, Ms. theol. fol. 59 (fol. 17 ^{verso}), die Handschrift ist seit 1945 verschollen; vgl. Haseloff, Malerschule, S. 171 und Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S. 111 f.
27) In dieser Miniatur schreiten die Engel nach außen und drehen sich zu Christus um. Würde man die Standorte der

beiden Gestalten vertauschen, so ergäbe sich eine Konstellation wie in SO, 3. Ebenso ist auf den linken Engel in der Himmelfahrtsdarstellung des Braunschweiger MA 55 (fol. 138^{recto}; vgl. Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, Abb. 27) hinzuweisen. Jansen, Helmarshausener Buchmalerei, S. 133 Anm. 201, macht auf das Wolfenbüttler Ms. Aug. fol. 13 (fol. 6^{recto}) aufmerksam. Nach Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 112 ff. wurde diese nur als Fragment erhaltene Handschrift um 1250 im Hildesheimer St. Michaelskloster nach dem sogenannten Stammheimer Missale kopiert, das "um 1160 für und wohl auch in St. Michael" entstand. Angesichts der in den Braunschweiger Wandmalereien häufiger beobachteten Rückgriffe auf ältere ikonographische Schemata ist diese Beobachtung von R. Kroos bemerkenswert.

28) vgl. zum Beispiel den Kopf des vorderen rechten Zuschauers mit dem Matthäus im Goslarer Evangeliar (Goldschmidt, Taf. 2)

V. D Der Hl. Kreuz - Zyklus

1) Brandes, Wandgemälde, S. 30
2) Nach der Legendenfassung bei Straubinger, Kreuzauffindungslegende, S. 42
3) Brandes, Wandgemälde, S. 17
4) Während im unteren Streifen der Südwand über den Bildern KS II,1 und KS II,3 der Name COSSOROS bzw. über den Bildern KS II,2 und KS II,4-6 der Name ERACULUS vorgefunden wurde, scheinen Namen über den Bildern des oberen Bildstreifens nicht erhalten gewesen zu sein (vgl. Brandes Wandgemälde, S. 20; dort die Form 'Cossorus' überliefert; die Behrens'schen Tafeln zeigen 'Cossoros').
5) Zu den literarischen Überlieferungen der Kreuzlegende vgl. Straubinger, Kreuzauffindungslegende und Holder, Inventio Sanctae Crucis sowie Mazzoni, La leggenda della croce, Florenz, o.J. (1914), S. 48 ff.
6) Frolow, Les reliquaires, S. 217 ff.
7) Frolow, Les reliquaires, S. 163; Abb. in: Byzance et la

France médiévale, Taf. 6. A. Frolow verweist auf Juliana Anicia, Urenkelin Kaiser Theodosius' II, die mehrere Bilder aus der Legende in der Kirche St. Polyeuktos zu Konstantinopel darstellen lassen haben soll. Zu erwähnen sind auch die Wandgemälde im Kloster Hl. Kreuz zu Jerusalem (vgl. A. Baumstark, Die Wandgemälde in der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1. Jg. 1908, Heft 9, S. 781). Ein Wandgemälde mit der Kreuzauffindung aus dem 14. Jahrhundert in Öraljaboldogfalva/Siebenbürgen trägt in der Zeichnung der Kopftypen und Gewänder byzantinische Züge; die Vorlage könnte aber aus dem Westen vermittelt sein. Die Komposition zeigt Anklänge an das Braunschweiger Bild KS I,2 (vgl. K. Divald, Magyarország müvészeti emlékei (Ungarische Kunstdenkmäler), Budapest, 1927, S. 117, Abb. 132). Die Turiner I.II.17 (Turin, Stadtbibliothek), wahrscheinlich um 1280-90 in Palermo entstanden, weist in der Manier byzantinische, in der Ikonographie und in einzelnen Motiven westliche Züge auf. Sie enthält folgende Darstellungen: 'Schlacht an der Milvischen Brücke' (fol. 135^{recto}), 'Traum des Konstantin' (fol. 135^{verso}), 'Judas betet um ein Zeichen vom Himmel' und 'Auffindung der Kreuze' (fol. 136^{recto}), 'Helena befragt die Ältesten von Jerusalem' und 'Erprobung des Wahren Kreuzes' (vol. 136^{verso}), 'Auffindung der Nägel' (vol. 137^{verso}), 'Zweikampf auf der Donaubrücke' und 'Tötung des Chosroes durch Heraklius' (fol. 204^{recto}), 'Der Engel verwehrt Heraklius den Einzug in Jerusalem' und 'Der Einzug in Jerusalem' (fol. 204^{verso}). Eine Publikation der bisher unveröffentlichten Handschrift wird von H. Buchthal vorbereitet. Herrn Professor Buchthal möchte der Verfasser an dieser Stelle aufrichtigst für die Überlassung der betreffenden Aufnahmen danken.

8) A. Goldschmidt, Die Deutsche Buchmalerei - Bd. 1: Die karolingische Buchmalerei, Florenz/München, S. 55 u. Taf. 64; Faksimile-Ausgabe von A.v.Eckardt, Die Handschrift des Wessobrunner Gebets, München, 1922

9) In der Münchner Handschrift wird die Auffindung von vier

Nägeln dargestellt. Die Legenda Aurea wie auch ältere Quellen erwähnen ebenfalls vier Nägel (vgl. Mazzoni, La leggenda della croce, S. 64). In dem Braunschweiger Bild KO II,2 und in der Turiner Handschrift I.II.17 (fol. 137^{verso}, vgl. Anm. 7) werden nur drei Nägel wiedergegeben. Es scheint, als sei hier eine Angleichung an den Dreinageltypus der Kreuzigungsdarstellungen vorgenommen worden. Auch der Elisabeth-Psalter (p. 339; vgl. Haseloff, Malerschule, Abb. 71) und der Arenberg-Psalter (fol. 147^{recto}; Taf. 8) zeigt unter den Leidenswerkzeugen nur drei Nägel.

10) vgl. hierzu A. Frolow, Recherches sur la déviation de la IV^{e} croisade vers Constantinople - avec une note additionelle: La croisade et les guerres persanes d'Héraclius, Paris, 1953; vgl. auch E.F. Ohly, Sage und Legende in der Kaiserchronik (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Heft 10), Münster, 1940, S. 180 ff. A. Frolow erwähnt u.a. die Chronik des Matthew Paris: Am Karfreitag 1241 überführte der Hl. Ludwig eine Kreuzreliquie von Saint-Antoine nach Notre-Dame. Er war barfüßig und mit einem Büßergewand bekleidet, "edoctus exemplo nobilissimi triumphatoris Eraclii."

11) Zu den Wandgemälden von Fraurombach und zu deren literarischen Quellen vgl. R. Kautzsch, Die Herakliusbilder zu Frau-Rombach in Oberhessen, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag von seinen Freunden und Verehrern, Freiburg i.Br., 1906, S. 509 ff.

12) Zu der Sage um Heinrich den Löwen vgl. K. Hoppe, Die Sage von Heinrich dem Löwen (Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes, N.F. Bd. 22), Bremen-Horn, 1952 und P. Paulsen, Drachenkämpfer, Löwenritter und die Heinrichssage, Köln/Graz, 1966, S. 179 ff.; über die Zusammenhänge mit der Herzog Ernst-Sage vgl. F.W. Wentzlaff-Eggebert, Kreuzzugsdichtung des Mittelalters, Berlin, 1960, S. 112 ff.

13) Brandes, Wandgemälde, S. 19; in der Pause ist das Spruchband leer gelassen. Der Teufel am oberen Rand des Bildes KO I,5 hält ein Spruchband, das nach Brandes die Worte enthielt: "FUGAT CRUX OMNE MALUM". Die betreffende Pause

läßt noch schwach einige Majuskel-Buchstaben erkennen, so daß diese Schriftform auch für die Worte "SALVE CRUX SCA" als ursprünglich vorauszusetzen ist.

14) Haseloff, Malerschule, Abb. 36

15) In der Turiner Handschrift I.II.17 (fol. 204^{verso}) sind die "Steine, die herabfielen", deutlich eingezeichnet; das Stadttor ist mit ornamental verteilten Quadern zugesetzt. Der Engel trägt ebenfalls ein Kreuz in seiner Rechten.

16) Abb. bei L.I. Ringbom, (vgl. Anm. 19), S. 68, Abb. 21

17) Diese Miniaturen zeigen nur in Einzelheiten Verwandtschaft mit den entsprechenden Braunschweiger Szenen. Sehr ähnlich ist die Donaubrücke gegeben, deren Holzbohlen wie in Bild KS II,2 deutlich erkennbar sind. Helena trägt ebenfalls ein Gebende, das sich in einem über die Schulter fallenden Tuchzipfel fortsetzt. Auch ihr Mantelkragen ist mit Pelz belegt.

18) Die gebräuchliche Namensform im Mittelater: 'Cosdras'

19) Über die Residenz des Chosroes und ihre Wunderwerke vgl. L.I. Ringbom, Graltempel und Paradies, Stockholm, 1951, S. 57 ff. und H.P. L'Orange, Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world, Oslo, 1953, S. 18 ff. und S. 115 ff. (mit älterer Literatur).

20) Huggler, Alexander-Apokalypse, S. 298

21) Über die Zusammenhänge mit der thüringisch-sächsischen Malerschule vgl. Huggler, Alexander-Apokalypse, S. 109.

22) Der schlaff herunterhängende Arm ähnlich bei dem entseelt auf seinem Thron zusammenbrechenden Moabiterkönig Eglon in der New Yorker Handschrift M.638 (fol. 12^{recto}), vgl. Cockerell, Old Testament illustrations, Szene 81.

23) Huggler, Alexander-Apokalypse, Abb. 9

24) vgl. zum Beispiel das Tympanon an der Westfassade der Kathedrale in Reims (Nordpfeiler, Westseite; vgl. H. Reinhardt, La cathédrale de Reims, Paris, 1963, Taf. 40), um 1250: In dem unteren Streifen sind drei Szenen der Kreuzauffindung gewidmet. Wie in den Bildern KO I,3-5, werden die Gestalten zu einem Fries aneinandergereiht. Nur durch die dreifache Wiederholung der Gestalt Helenas am linken Rand jeder Szene werden die Zäsuren

zwischen den Bildthemen markiert. Unterteilende Architekturglieder fehlen. In dem oberen Streifen des Tympanons ist die Szene 'Erprobung des Wahren Kreuzes' wiedergegeben, die mit Bild KO I,5 verwandte ikonographische Züge besitzt.

25) vgl. Ch.J. Ffoulkes, Notes of arms, armour, etc., in: Cockerell, old Testament illustrations, S. 135 ff. Die vom Helmrand herabhängenden Metallplättchen treten in den Miniaturen der Handschrift M. 638 nicht auf; vgl. jedoch den rechts liegenden Grabwächter in der Szene 'Auferstehung Christi' auf einem emaillierten Schulterstück (um 1180) im Louvre (S. Collon-Gevaert u.a., Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert, Brüssel, 1962, Taf. 52)

26) Cockerell, Old Testament illustrations, Szene 87

27) Das Zaumzeug der Pferde im Hl. Kreuz-Zyklus zeigt am Kopf zwei senkrecht verlaufende Riemen, die von einem waagerecht verlaufenden und in einem Zierstück endenden, kurzen Riemen verbunden werden. Das Zaumzeug der Pferde im Blasius-Zyklus und im Thomas Becket-Zyklus ist einfacher gehalten. Für die eben beschriebene Bezäumung bietet der Apokalypsenkommentar in Cambridge auf fol. 26^{verso} eine Parallele.

28) Einen ebenso gebildeten Krückstock umfaßt Judas-Cyriakus auch in der gleichnamigen Darstellung auf dem Triptychon des Heiligen Kreuzes in der New Yorker Pierpont Morgan Library (vgl. H. Swarzenski, Monuments of romanesque art, London, o.J. (1954), Taf. 166

29) Haseloff, Malerschule, Abb. 99

30) H. Beenken, Der Meister von Naumburg, Berlin, 1939, S. 46 und Abb. 36

31) Gerhardt, Wandmalereien, S. 37

32) vgl. auch den niedrigen Mauerstreifen in der rechten Hälfte von Bild J III,5 (Kerker des Hl. Johannes).

33) Haseloff, Malerschule, Abb. 18

34) Haseloff, Malerschule, Abb. 65

35) Haseloff, Malerschule, Abb. 78

36) Gerhardt, Wandmalereien, S. 36

37) Goldschmidt, Evangeliar, S. 10

38) Aus den Pausen und dem Befund von 1937-41 für die Könige der Wurzel Jesse ist zu entnehmen, daß die Kronen in der Zeichnung sorgfältig ausgeführt waren, daß also dort ein ehemaliger Stucküberzug nicht vorausgesetzt werden kann; vgl. auch K. Seeleke u. F. Herzig, Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Domes, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 2, 1957, S. 26 f.: "Das Fehlen plastischer, später erst bis auf Reste beseitigter Heiligenscheine und Kapitelle im Gewölbe und in der Fensterzone (wo Heiligenscheine nur gelbfarbig nachgewiesen werden konnten) im Gegensatz zu den Malereien unterhalb der Fensterlaibung, erlaubt die Vermutung, daß hier eine ästhetische Naht in der künstlerischen Konzeption liegt, die auf Planänderung bzw. Wechsel in der leitenden Malerpersönlichkeit schließen läßt. Verstärkt wird diese Vermutung durch den Übergang von rötelfarbiger zu schwarzer Kontur in der Zone des Formwechsels der Heiligenscheine." H. Brandes geht auf diese Frage nicht ein.

39) vgl. A. Henze, Romanische Wandmalerei in Westfalen (Lebensräume der Kunst, Heft 8), Wattenscheid, 1943, S. 51

V. E Die Martyriumsdarstellungen verschiedener Heiliger

1) Brandes, Wandgemälde, S. 17 und 30
2) Sehr ähnlich der König in einer der Szenen aus der Legende der Hl. Katharina in der nördlichen Seitenapsis der Hohnekirche zu Soest (vgl. Kap. V.A, Anm. 19). Das Kreuzen der Beine war den Richtern beim Urteilsspruch im Mittelalter vorgeschrieben (vgl. J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, Bd. 2, 4. Aufl., Leipzig, 1922, S. 375).
3) Nach der Behrens'schen Tafel; in der Pause ist das Spruchband leer gelassen; Brandes, Wandgemälde, S. 20: Vidi coelum apertum.
4) Über den Gestalten die Beischrift: "hic estuant homines estu magno".
5) Sehr ähnlich auch eine Säule zwischen zwei Bischöfen in

den Putzritzzeichnungen des Magdeburger Domkreuzgangs (vgl. E.v. Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, Magdeburg, 1891, Taf. 34).

6) Gerhardt, Wandmalereien, S. 29

7) Gerhardt, Wandmalereien, S. 16

8) E. Jamison, Alliance of England and Sicily in the second half of the 12th century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 6, 1943, S. 23 f.

9) vgl. Borenius, Thomas Becket, S. 13, 48 und 52

10) Gerhardt, Wandmalereien, S. 32, J. Gerhardt nimmt das Jahr 1246 als terminus post quem für den Thomas Becket-Zyklus an, für die Märtyrerdarstellungen die Zeit zwischen 1222 und 1227. Zu dem Datum 1246 kommt er durch die falsche Interpretation einer Quelle (ausführlicher hierüber in Kap. VIII).

11) vgl. Döll, Kollegiatstifte, S. 44 ff.

12) vgl. Réau, Iconographie, Bd. 3,1, S. 378; vgl. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. fr. 1098 (Vita S. Dionysii), fol. 44recto (vgl. Bibl.Nat., Vie de S. Denis, Paris, 1905, S. 10 u. Taf. 16) und Psalter der Isabella von Frankreich (ehem. Besitz von H.Y. Thompson), fol. 202verso (vgl. S.C. Cockerell, A psalter and hours of Isabelle of France, London, 1905, Taf. 14)

13) Der Elisabeth-Psalter gibt in dem Kalenderblatt für den Monat Oktober (p. 11) das Martyrium des Hl. Dionysius wieder; dort wird dem Heiligen nicht das ganze Haupt, sondern auch nur die Schädelkalotte abgeschlagen (vgl. Haseloff, Malerschule, Abb. 37).

14) Döll, Kollegiatstifte, S. 172; eine Reliquie im Welfenschatz (vgl. Neumann, Reliquienschatz, Nr. 33)

15) Mehrere Reliquien im Welfenschatz, drei vom Hl. Theodorus (Neumann, Reliquienschatz, Nr. 20, 33 und 44; darunter Theodorus-Armreliquiar), vier vom Hl. Vincentius (Neumann, Reliquienschatz, Nr. 4, 13, 33 und 73)

16) Gerhardt, Wandmalereien, S. 12, Anm. 9; Gerhardt, Wandmalereien, S. 17 schlägt für Bild SM II,4 den Hl. Romulus oder den Hl. Eduard vor, für SM II,5 unbegründet den Hl. Erasmus ("der lange Gegenstand" ist nicht eine Spindel, sondern ein leeres Spruchband), für SM II,6 die Hl.

Julitta oder die Hl. Agnes.

17) Döll, Kollegiatstifte, S. 171 ff.; zu den Reliquien vgl. auch die ausführliche Aufzählung in: "Kurtzer Bericht von der Fürstlichen Burg- und Thum Kirchen S. Blasii in der Stadt Braunschweig, auch was darin merckwürdiges zuersehen, auffgesetzet von Johanne Georgio Kranichen", gedruckt im Jahre 1667, S. 4 ff.

18) Die für Braunschweig, Hildesheim und Halberstadt typischen Feste aufgeführt bei Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 191 ff. und 196 f.

VI. Die Ornamentik

1) Einige der Braunschweiger Ornamente abgebildet bei J. Gailhabaud, Les arts (vgl. Einleitung, Anm. 10)
2) vgl. S.D.T. Spittle, Cufic lettering in Christian art, in: Archaeological Journal, Bd. 111, 1954 (1955), S. 138 ff. und K. Erdmann, Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes-und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1953, Nr. 9), Wiesbaden, 1954; ein Beispiel aus Braunschweig S. 488, Abb. 77 abgebildet.
3) O. Doering, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt, Halle, 1902, S. 326 und S. 333, Abb. 131
4) Hannover, Kestner-Museum, Inv.-Nr. 1131
5) In einer Pause als ursprünglich gesichert
6) vgl. Anm. 3
7) Kroos, Stickereien, S. 226, Anm. 157
8) E.v. Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, Magdeburg, 1891, Taf. 8. Die dort abgebildeten Pausen lassen erkennen, daß die Heiligen in den Medaillons Zusammenhänge mit einigen Gestalten des Goslarer Evangeliars zeigten.
9) Farbige Abbildung bei H.J. Mrusek, Drei deutsche Dome, Dresden, 1963, Taf. 226. Von Stange, Romanische Tafelmalerei, S.146 "um 1210-1220" datiert. Die Architekturen

und die Gestalten Mariens und des Verkündigungsengels auf den Außenseiten der Türen haben große Ähnlichkeit mit denen im Goslarer Evangeliar, so daß mit H.J. Mrusek die Datierung "um 1245" vorzuschlagen ist.

10) Sommer, Deckenbild, Taf. B 1

VII. Die Gemälde an den Pfeilern

1) Schiller, Architektur, S. 36 u. 45
2) Brandes, Wandgemälde, S. 13
3) Schiller, Architektur, S. 46 deutet diese beiden Gestalten unbegründet als Herzog Heinrich II. von Bayern und Gisela von Burgund.
4) Brandes, Wandgemälde, S. 16. Die Hl. Katharina ist nicht namentlich bezeichnet, doch spricht die Ikonographie der Gestalt wie auch der Ort (neben der Szene SM II,7 mit dem Martyrium der Hl. Katharina) für diese Deutung.
5) Haseloff, Malerschule, Abb. 93
6) vgl. Kap. II, Anm. 12
7) vgl. Kap. II, Anm. 19a
8) A. Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin, 1924, Taf. 96; ein vereinzeltes Beispiel aus der Kleinkunst: Der König unter Johannes in der Kreuzigung auf dem Katharinenreliquiar in Hl. Kreuz, Hildesheim.
9) Foto Marburg, Neg-Nr. 132 865
10) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 17 ff. u. Abb. 2.R. Kroos erwähnt das Braunschweiger Bild nicht; sie betont: "Alle uns bekannten niedersächsischen Verkündigungsbilder des 13. Jahrhunderts zeigen die Madonna stehend."
11) Kroos, Niedersächsische Bildhandschriften, S. 17
12) Döll, Kollegiatstifte, S. 181

VIII. Zur Datierung

1) Gerhardt, Wandmalereien, S. 27

2) Gerhardt, Wandmalereien, S. 49

3) P.J. Meier, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig, Braunschweig, 1906, S. 14 datierte die Bilder im Chor aufgrund der Aufnahme des neuen Heiligen, Thomas, um 1226, "während der Stammbaum Jesse, die großzügigen Bilder am Gewölbe und über den Fenstern des südlichen Querhauses mit ihren zerflatternden Gewändern und vielleicht auch die etwas weichlichen Gestalten der Jungfrauen und Propheten wieder je für sich stehen. Unter diesen Umständen ist eine Beziehung des Johannes Wale auf die erhaltenen Bilder zweifelhaft." P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1906, S. 806: 1226 für die Malereien der Vierung (zitiert nach Gerhardt, Wandmalereien, S. 46, Anm. 65). Zu dem Datum der Gesamtweihe vgl. Döll, Kollegiatstifte, S. 37, Anm. 84. F. Goldkuhle, Mittelalterliche Wandmalerei in Sankt Maria Lyskirchen - Ein Beitrag zur Monumentalkunst des Mittelalters in Köln (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 3), Düsseldorf, 1954, S. 122, Anm. 130 setzt die Malereien des Vierungsgewölbes des Braunschweiger Domes "nach 1250" an. Er beruft sich auf H. Swarzenskis Rezension der Arbeit von J. Gerhardt (vgl. oben Kap. III. D, Anm. 23).
A. Stange, Tafelmalerei, S. 145 erwähnt die Prophetenbilder im Braunschweiger Dom: "Um 1260 werden auch die bewegten Prophetenfiguren des Braunschweiger Domes entstanden sein." Er geht nicht auf die übrigen Gemälde ein; auch unterscheidet er nicht zwischen den Prophetenbildern im Vierungsgewölbe und jenen im Gewölbe des südlichen Querhausarmes.

4) M.G., SS. XXIV, S. 824. Eine sinngemäße Übersetzung wäre: "Im Jahre des Herrn 1246. Verlegt wurde das (bisher am 29. Dezember, dem Todestag des Hl. Thomas Becket, begangene) Kirchweihfest der Kirche S. Blasii von dem (hochwürdigsten) Herrn Bischof Konrad von Hildesheim auf das (alljährlich am 7. Juli begangene) Translationsfest (mit dem man in Canterbury wie in Braunschweig der im Jahre 1220 erfolgten Erhebung der Gebeine) des heiligen Bischofs Thomas (gedachte)."

5) Gerhardt, Wandmalereien, S. 50
6) Döll, Kollegiatstifte, S. 41
7) H. Swarzenski, (Notizen und Nachrichten) in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, N.F. Bd. 4, 1935. S. 187
8) Gerhardt, Wandmalereien, S. 46
9) Gerhardt, Wandmalereien, S. 49
10) Gerhardt, Wandmalereien, S. 16
11) Döll, Kollegiatstifte, S. 46, Anm. 123 macht darauf aufmerksam, "daß Haupt- und Titelpatronat nicht identisch zu sein brauchen."
12) Gerhardt, Wandmalereien, S. 46
13) R. Kroos, Das Psalterium der Mechtild von Anhalt, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Eine Festgabe für H.R. Rosemann zum 9. Oktober 1960, München, o.J., S. 79: "Also kehren alle drei Stilstufen dieser Handschrift (Donaueschinger Psalter 309), die Haseloff nach Entstehungsort und -zeit voneinander trennen möchte, in unserem Psalterium (Psalter der Mechtild) wieder." Nach R. Kroos (S. 91) besteht "eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß die g r o ß e M i n i a t o r e n w e r k s t a t t mit ihren vielen verschiedenartig geschulten Mitarbeitern", die diesen Psalter um 1245 schuf, in Hildesheim zu suchen ist.
14) Nach R. Curdt bedecken die Gemälde eine Fläche von ca. 800 qm.
15) Haseloff, Glasgemälde Marburg, S. 17

IX. Die beiden Künstlerinschriften 'Johannes Wale'

1) Schiller, Architektur, S. 47
2) W. Berges und H.J. Rieckenberg, Eilbertus und Johannes Gallicus, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Philologisch-historische Klasse 1951, Nr. 2) Göttingen, 1951
3) Clemen, Romanische Monumentalmalerei, S. 807. Dem Verfasser der vorliegenden Arbeit stand ein Exemplar der Studie von W. Berges und H.J. Rieckenberg aus dem Nachlaß von A. Haseloff zur Verfügung: A. Haseloff hat die dort

vorgeschlagene Datierung am Rande mit vielen Fragezeichen versehen.

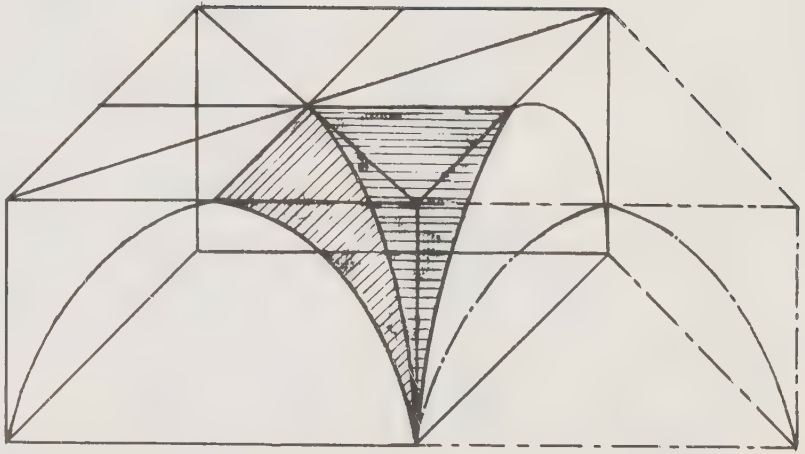
4) R. Drögereit, Eilbertus und Johannes Gallicus, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Jg. 24, 1952, S. 160, vgl. auch Berges/Rieckenberg, Eilbertus und Johannes Gallicus - Bemerkungen zu einer Rezension, und Drögereit, Eilbertus und Johannes Gallicus - Feststellung zu einer Erwiderung, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Jg. 25, 1953, S. 132 ff. bzw. S. 142 ff.
5) F. de Mély, Les primitifs français et leurs signatures, Les sculpteurs, Paris 1908, S. 12, 17 u. 89: "... ce Johannes Gallicus, ce peintre français, qui travaille à Saint-Blaise de Brunswick ..." und "Jehan le Français, le premier peintre français, qu'on pourrait appeler le maître de nos primitifs ..."
6) Réau, Iconographie, Bd. 2.1, S. 445 u. 454
7) W. Berges und H.J. Rieckenberg möchten in Johannes Gallicus einen Bruder des Eilbertus Coloniensis sehen. Zur Unterstützung ihrer These argumentieren sie mit dem Wort 'calvus'. Johannes Gallicus wäre im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts demnach hoch betagt gewesen.

Das theologische Programm

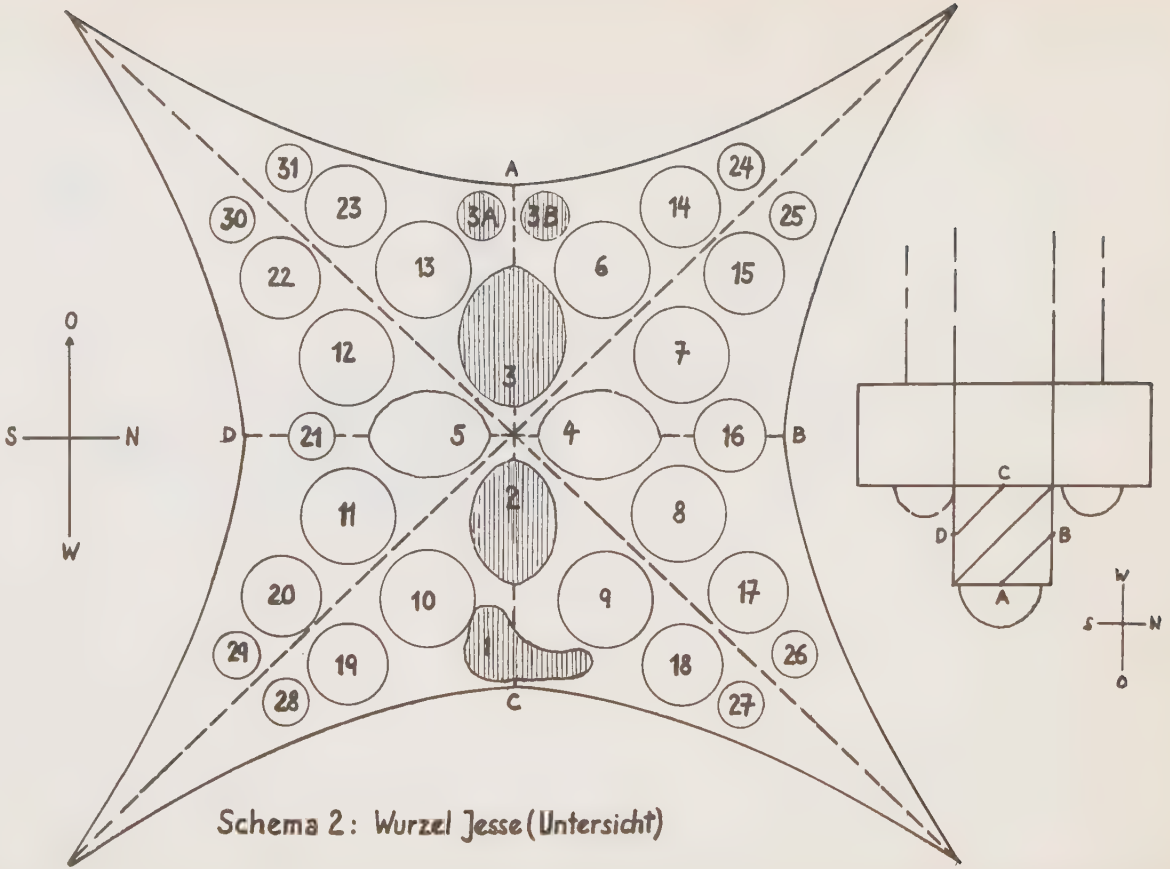
1) Schiller, Architektur, S. 46
2) Brandes, Wandgemälde, S. 16
3) Gerhardt, Wandmalereien, S. 12
4) Die Apsis wurde im Jahre 1839 neu aufgemauert (vgl. Meyer-Bruck, Braunschweiger Dom, S. 43). Die an dem Apsisbogen befindlichen Medaillons mit Engeln gehen auf ursprünglichen Bestand zurück (Pause von H. Brandes überliefert). Die Bemalung der Apsiskalotte stammt von A. Quensen (vgl. Kostenanschlag).
5) Gerhardt, Wandmalereien, S. 7
6) Watson, Tree of Jesse, S. 1 ff.
7) Sommer, Deckenbild, S. 35 ff.
8) vgl. F. Kampers, Mittelalterliche Sagen vom Paradies und vom Holze des Kreuzes Christi, Köln, 1897, S. 89

9) PL. 172, col. 910
10) PL. 172, col. 943 (de inventione S. Crucis)
11) vgl. Mâle, L'art religieux I, S. 156
12) zuletzt Gerhardt, Wandmalereien, S. 8
13) PL. 183, col. 292
14) Georgius Fabricius, Poetarum veterum ecclesiasticorum opera christiana et operum reliquiae atque fragmenta, Basel, 1564, col. 302/303
15) Greenhill, Speculum, Abb. 12
16) Greenhill, Speculum, S. 86 u. Abb. 3 u. 4
17) Greenhill, Speculum, S. 84 (PL. 177, col. 496)
18) Greenhill, Speculum, S. 45
19) PL. 172, col. 1002 (de exaltatione S. Crucis)
20) L. Burger, Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters (Neue deutsche Forschungen, Abt. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte), Berlin, 1937, S. 77
21) Wachtel, Expositio in Apocalypsim, S. 262
22) Burger, Himmelskönigin (vgl. Anm. 20), S. 78
23) PL. 183, col. 421
24) Greenhill, Speculum, Abb. 1
25) Schrade, Auferstehung Christi, S. 73
26) Greenhill, Speculum, S. 120. E. Greenhill sieht darin den imitatio-Gedanken ausgedrückt.
27) Straubinger, Kreuzauffindungslegende, S. 39
28) PL. 172, col. 1002
29) Auch in Bild AT,6 ist nicht der Baum dargestellt. Unter der Voraussetzung, daß die Vermutung von Zusammenhängen berechtigt ist, würde sich hier zeigen, daß der Verfasser des Programms und der Maler nicht eine Person waren. Darüberhinaus steht nicht fest, ob die hier möglicherweise gegebenen Bezüge eine detaillierte Illustration zum Verständnis des Betrachters verlangten. Durch die Predigten mit den Bildern vertraut, bedurfte er vielleicht nur schemenhafter Darstellungen, um deren Bezüge untereinander wiederzuerkennen.
30) Wachtel, Expositio in Apocalypsim, S. 295

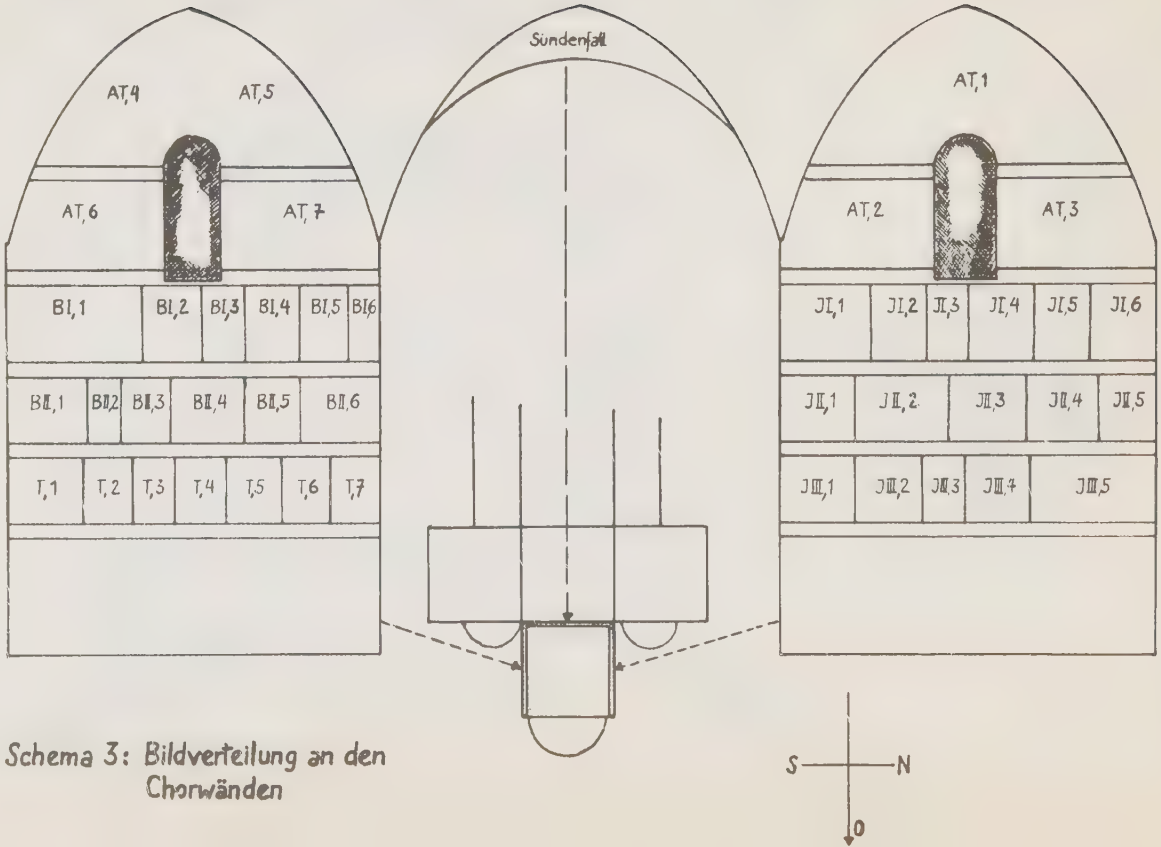
31) vgl. P. Bloch, Das Irdische und Himmlische Jerusalem, in Monumenta Judaica (Handbuch), Ausstellung Köln 1963, Köln 1963, S. 764
32) Frolow, Recherches sur la déviation de la IV^{e} croisade (vgl. Kap. V.D Anm. 10), S. 48
33) PL. 213, col. 15 u. 16
34) Bloch, Siebenarmige Leuchter, S. 77
35) Wachtel, Expositio in Apocalypsim, S. 423
36) Döll, Kollegiatstifte, S. 27



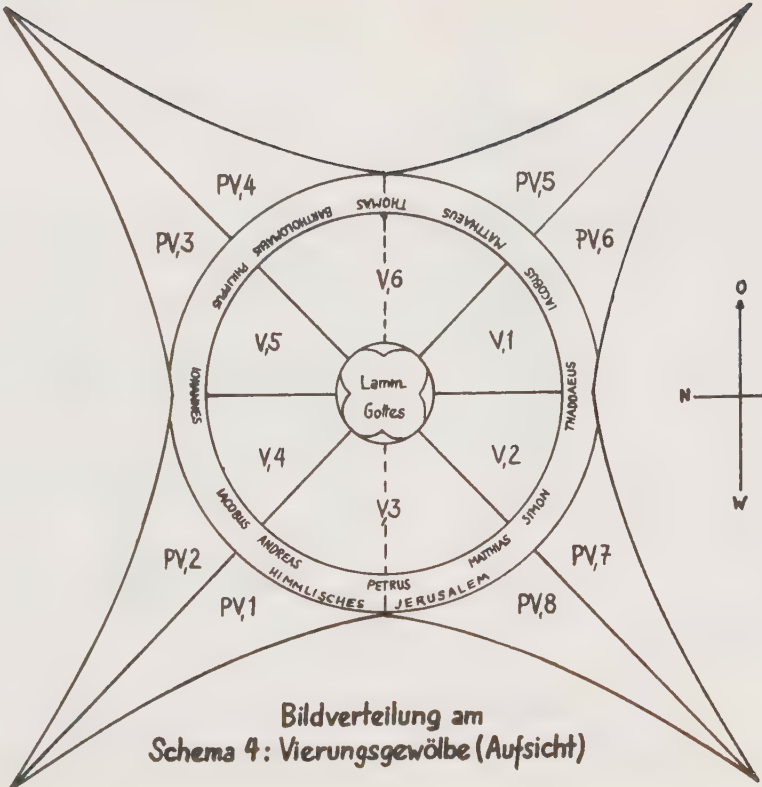
Schema 1: Chorgewölbe



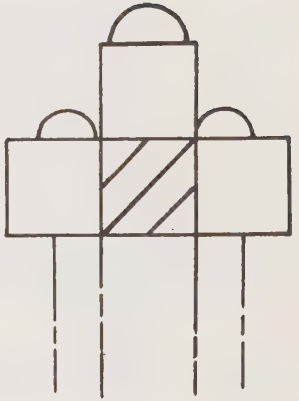
Schema 2: Wurzel Jesse (Untersicht)

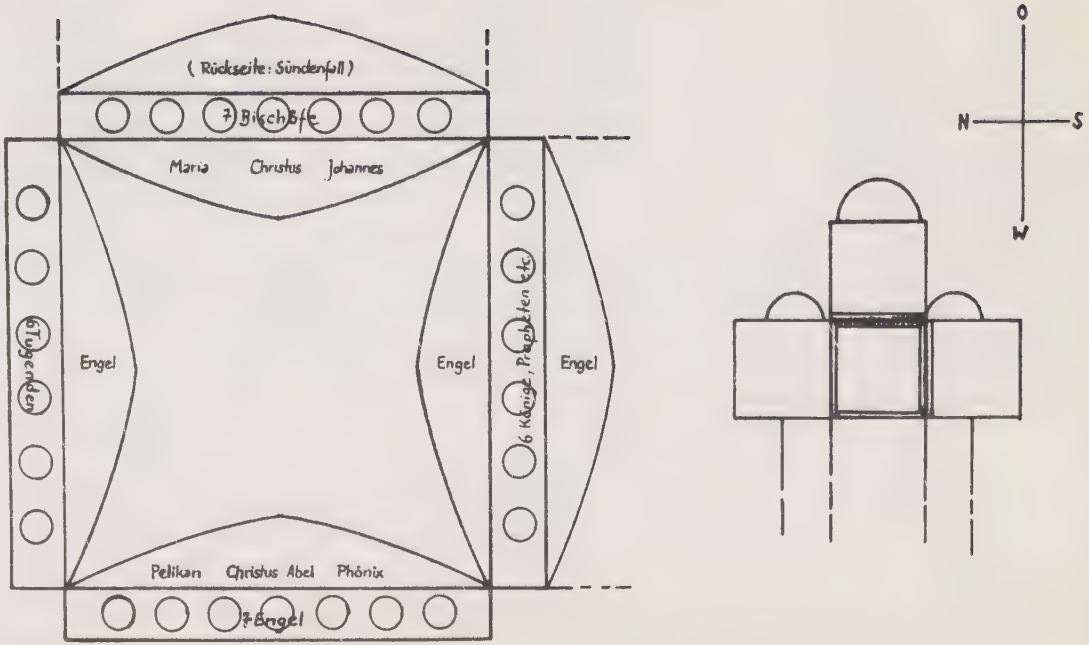


Schema 3: Bildverteilung an den Chorwänden

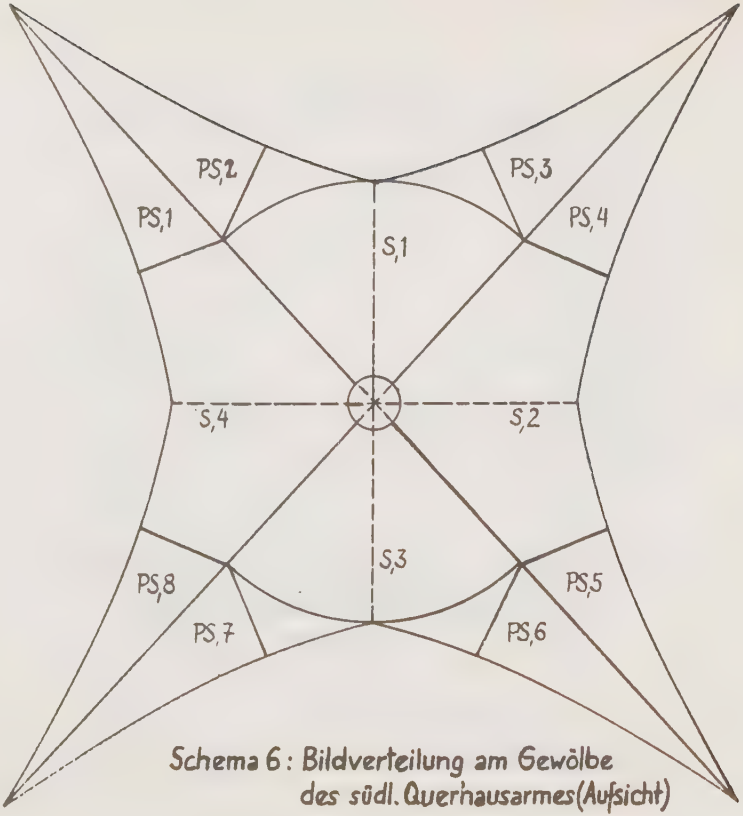


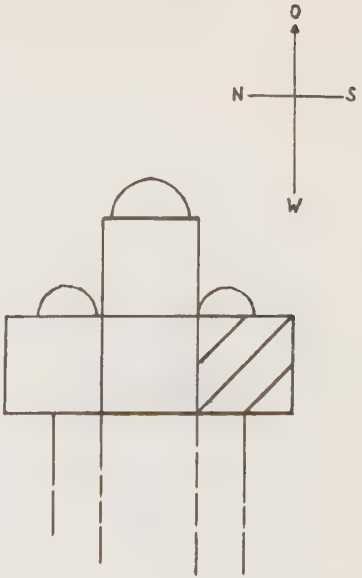
Bildverteilung am
Schema 4: Vierungsgewölbe (Aufsicht)



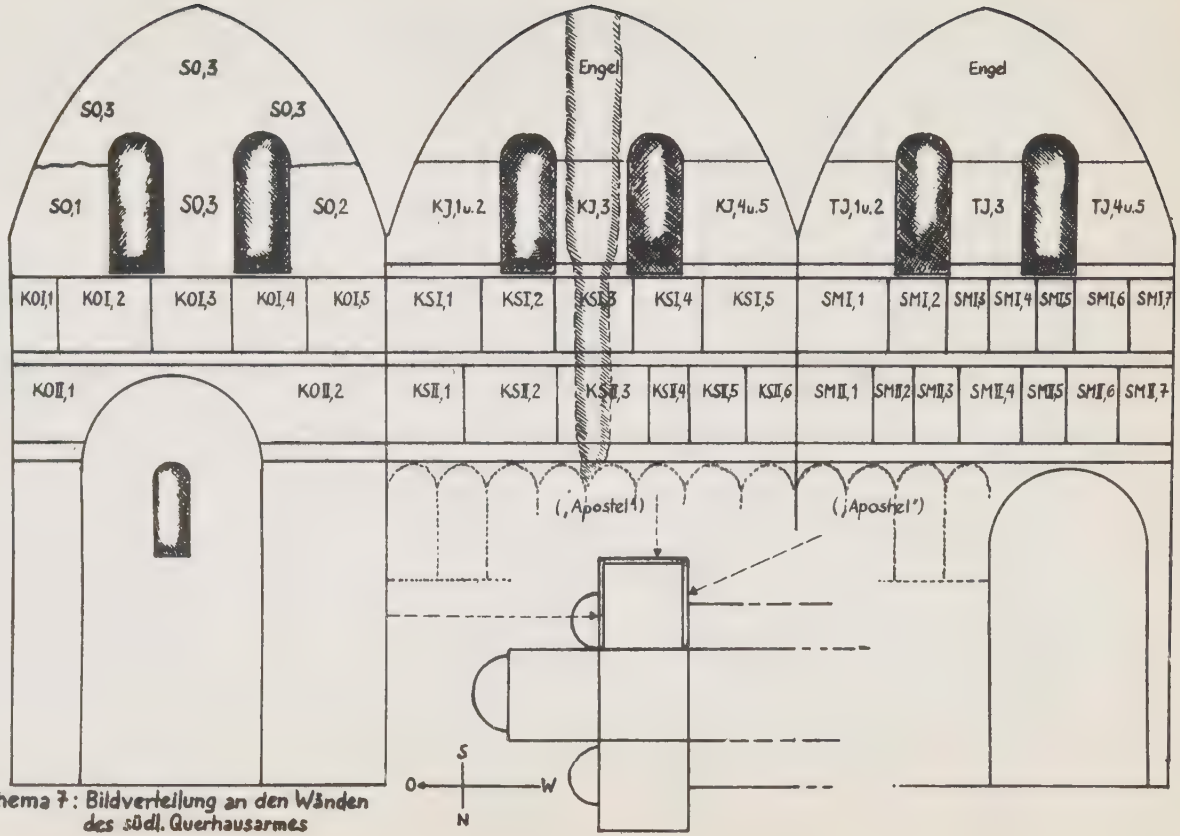


Schema 5: Bildverteilung an den Gurten und Schildflächen der Vierung





Schema 6: Bildverteilung am Gewölbe des südl. Querhausarmes (Aufsicht)



Schema 7: Bildverteilung an den Wänden des südl. Querhausarmes

Lebenslauf

Am 11. Mai 1941 wurde ich, Johann-Christian Klamt, als drittes Kind des Oberingenieurs Dr. Ing. Johannes Klamt und seiner Ehefrau Hedwig, geb. Kasper, in Berlin-Charlottenburg geboren.

Nach vier Grundschuljahren wurde ich am 3. September 1951 in das Canisius-Kolleg zu Berlin-Tiergarten aufgenommen. Dort bestand ich am 19. Februar 1960 die Reifeprüfung.

Im SS 1960 begann ich mein Studium an der Freien Universität Berlin in den Fächern Kunstgeschichte, Archäologie und Byzantinische Geschichte. Vom SS 1962 bis zum WS 1962/63 studierte ich an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ab SS 1963 setzte ich mein Studium an der Freien Universität Berlin fort.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren, Dozentinnen und Dozenten: Tilmann Buddensieg, Friedrich Goethert, Werner Gross, Hans-Wilhelm Haussig, Erich Hubala, Hans Junecke, Hans Kauffmann, Walter Loeschcke, Robert Oertel, Erika Schmidt, Hans Sedlmayr, Otto von Simson, Heinrich Thelen und Klaus Wessel.